

أدب وثقافة

مجلة الثقافة الوطنية / الديمقراطية

العدد ١٧٠ / أكتوبر ١٩٩٩

المقاربة العلمية للظاهرة الدينية / الفن التشكيلي
المصري في الستينات / تيد هيز : الطبيعة
حمراء المخلب / صدام الحضارات رمال متحركة
/ الروايات المصرية في التسعينات



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوجدوى / أكتوبر ١٩٩٩

رئيس مجلس الإدارة:
د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير :

خلمى سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عبادة

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان / صلاح السروى / طلعت الشايبه
غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/

د. عبد العظيم أنيس/ ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر/ محمد رويش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف الفنان:
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنانين : يوسف ناصر وفيصل لعبى
(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى

المراسلات : مجلة أدب ونقد ١ / شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب /
الأهالى « القاهرة - ت ٢٩ / ٢٨ / ٥٧٩١٦٢٧ فاكس: ٥٧٨٤٨٦٧

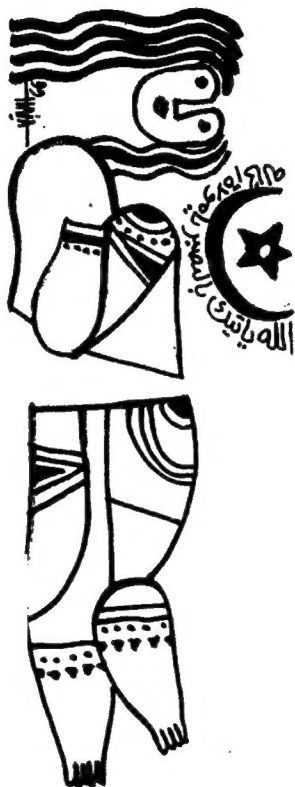
الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولار
لل فرد - ٦٠ دولار للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد. الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر.

المحتويات

* أول الكتابة / المحررة / ٥

- المقاربة العلمية للظاهرة الدينية / دراسة / العفيف الأخضر / ١١
- الفن التشكيلي المصرى فى الستينيات : الاتجاهات والاتاق / تأليف
بوجدانوف . ترجمة : أشرف الصباغ / ٣٣
- صدام الحضارات : رمال متحركة / دراسة / محسن فرجاني / ٥٣
- البحر بوابة الخروج : دراسة فى: نشيد البحر / نقد / د. خليل عودة / ٦٩
* الديوان الصغير :

- الطبعة حمراء - الناب والمخلب: مختارات من شعر : تيدغوز إعداد وتقديم د. ماهر شفيق فريد / ٨١
- الرواية المصرية فى التسعينات (٢) دراسة / د. نوفل نيوف / ٩٧
- قصائد / شعر السيد عبد القادر شاكر / ١٠٨
- صاد / شعر / تاج الدين محمد تاج الدين / ١٠٩
- الأصدقاء / شعر / صبحى موسى / ١١٢
- قصائد لزجة/ شعر / عبد الناصر صالح / ١١٤
- وردة لحبيبتين فقط / قصة / حسن عبد الموجود / ١١٥
- ثلاثة نصوص قصيرة / قصة / محمد يركة / ١١٧
- يعزف وحيداً / قصة / سامى جعفر / ١١٨
- لحظة اكتشاف / قصة / فاطمة خير / ١٢٠
- قصائد / شعر / ياسر شعبان / ١٢١
- زهرة الياسمين / قصة / منى سعفان / ١٢٥
- أم كلثوم فى بيت هاملت / رسالة كوينهاجن / حلمى سالم / ١٣٣
- باكاذيب سوداء كثيرة: رهان وحضور / نقد / السيد رشاد / ١٣٩
- قصيدتان / شعر / أحمد خالد / ١٤٥
- أبو أمين / قصة / محمد عبد الله الهادى / ١٤٧
- أمى وسيرنا الغريب / شعر عارف خلف البرديسى / ١٥٠
- تواصل / التحرير / ١٥١
- من حكايات البنات / قصة / عصام الزهيرى / ١٥٦
- كائنات رجل قتلته الوحدة/ شعر / عماد فؤاد / ١٥٨



أول الكتابة

خصنا المفكر التونسي «العفيف الأخضر» بمقارنته العلمية للظاهرة الدينية وهي مقدمته لترجمة كتاب «جان بوترو» «بابل والكتاب المقدس» الذي يصدر مواكبا لعدتنا هذا عن دار كنعان في دمشق.

ومقاربة العفيف خطيرة قدر خطورة الأسئلة والقضايا التي تطرحها حول هذه الظاهرة باللغة الحساسة والتعقيد خاصة في بلدان الشرق التي عرفت ظهور الديانات كافة ، وقلما اقترب منها الباحثون في المنطقة علميا، ونتيجة لهذا الغياب -والذي كان قسريا بسبب الاتهام الجاهز بالكفر الذي وجهته المؤسسة الدينية للباحثين- «ساد الطرفان المتطرفان: النقد السطحي والتقريظ الدعائي» وما هو «العفيف» الشجاع المؤهل يفعل هذا مستخدما أدوات التحليل النفسي مؤسسا قراءته على علم نفس الأعماق وتاريخ الأديان المقارن ،وهي قراءة ممتعة ومدهشة في الوقت نفسه رغم ما لابد أن يترتب من تحفظات علمية على مقولات فرويد ومدى تماسكها في الوقت نفسه وسوف تحتاج هذه الفقرة إلى توسع واستكمال باستخدام كل ما توصلت إليه العلوم الجديدة المؤسسة على الأنثروبولوجي وسوسيولوجية الأديان وعلوم ما قبل التاريخ «التي تعرف اليوم ثورة غير مسبوقة» ومع ذلك فإن ما يقدمه «العفيف» هنا هو جديد كلية كما سوف تعرفون وتدعوننا القضايا الرئيسية التي فجرها إلى مخاطبة الباحثين العرب في علوم الأديان للاشتباك معها وتوسيع آفاقها وتطوير مقولاتها أو نقضها ، وهكذا نسهم في بعث الحيوية في الواقع الثقافي الراكد حول واحدة من أخطر القضايا وأعمقها وأكثرها تعقيدا وتشابكا مع كل قضايانا المصيرية من السياسة اليومية إلى شكل الدولة التي نريد أن نبنيها في المستقبل ، إلى العلاقات بين معتنقي الديانات المختلفة وحقوق المواطنة والمجتمع المدني العصري .. إلخ.

يختتم «العفيف» قراءته بالقول إنه «لا شيء قادر مثل تاريخ الأديان المقارن على إجتثاث التعصب من رؤوس الشباب ولأن تحديث الدين عبر تحديث الدراسات الدينية هو الشرط الشارط لكل تحديث...»

إن تجربة نصر حامد أبو زيد على ما انطوت عليه من قسوة ومرارة تؤكد لنا هذه الحقيقة ألا وهي أننا بتنا في أمس الحاجة إلى تحديث الدراسات الدينية مهما كلفنا ذلك من تضحيات ، وإن كنا ننظر حولنا فنجد أن مشرعات الدارسين في علوم القرآن والدين الاسلامي عامة قد أصابهم الهلع من مصير

«نصر» ،وأخذ بعضهم يبحث عن ملاذ آمن متجنباً الدخول فى القضايا الشائكة التى جرت على «نصر» ومن قبله على عبد الرزاق «وطه حسن» المتاعب فى سعى حثيث لا يكل بذلته القوى الرجعية والمحافظة ابتغاء تهميش أفكارهم وأشخاصهم وجعلتهم عبرة لمن يعتبر وذلك حتى تظل الأفكار التقليدية الراسخة المطمئنة مهيمنة على عقول النخبة والجماهير معا دون نقاش أو تساؤل .فهذا وضع نموذجى يساعد الاستبداد المهيمن على تأييد نفسه.

ولكن مثل هذا الوضع يستحيل أن يدوم فى زمن نسفت فيه ثورة المعلومات وشبكات الانترنت كل الحدود والقيود ، وأصبح العقل المغلق مهددا بالإلقاء خارج الزمن لذلك لابد أن نتوقف بجدية أمام دعوة التحديث والتجديد وأن نتعامل معها بكل ما تستحقه من انتباه ونعدما تتطلبه من أدوات .والدين هو واحد من مكونات كثيرة للحضارة الإنسانية.

وكنا قبل عام تقريبا قد نشرنا نقد الدكتور صلاح قنصوة لنظرية «هنتجتون» حول صدام الحضارات ، وها هو الباحث «محسن فرجاني» يعيد الكرة ويتعامل مع مؤلف «صدام الحضارات» باعتباره رجل استراتيجية «يحدد مواقع على خرائط ويرسم اتجاهاته بأسمهم بارزة فقد وقع فى شرك الوهم بامتلاك مقدرة التحكم والتوجيه».

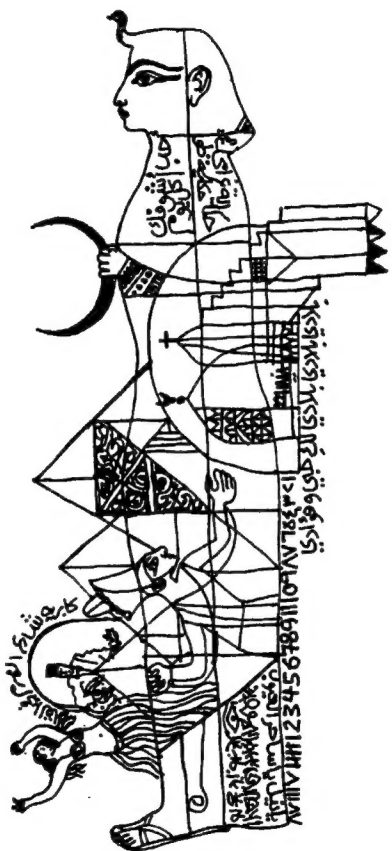
وعلى أى حال فإننا لا نتوقع من رجل أمن قومى مثل «هنتجتون» أن يكون فيلسوفا أو واضع نظرية فى الحضارة «فلا نظرية هناك بالمعنى الحقيقى» ، ولعلنا نتذكر فى هذا الصدد ما كتبه المفكر الأمريكى العربى الأصل «إدوارد سعيد» بعد صدور كتاب صدام الحضارات، ودهشت من أن الصحافة والكتابات العربية عامة قد أخذته مأخذ الجد كإسهام فلسفى.

إن الاسهام الفكرى «لهنتجتون» شأنه شأن كل إسهام مشابه لهؤلاء المدافعين عن النظام الأمبريالى الأمريكى كما سبق أن فعل «فرانسيس فوكوياما» حين كتب كتابه عن «نهاية التاريخ» الذى جاء مشبعا بروح الاستعلاء والقوة والنفعية الناعرية لأنه عاجز بحكم الارتباط عن أن يكون نقديا.

يقول «تيددهيوز» الشاعر الانجليزى الذى رحل عن عالمنا العام الماضى ونقدم مختارات من عمله فى الديوان الصغير -يقول فى قصيدته «ماوى صقر» .. وأقتل حيث شئت فالكون كله لى ليس ثمة فلسفة فى جسدى.

فجعلى أن أطيع بالرووس

كان «تيددهيوز» الذى يقدمه لنا الدكتور «ماهر شفيق فريد» ينتمى إلى حركة شعرية تعرف باسم الجماعة ، وهى جماعة من الشعراء تؤكد قيم الدينامية



والعنف. وسوف تبقى قصة حبه للشاعرة «سيلفيا بلاث» واحدة من أساطير عصرنا بعد أن ماتت هي منتحرة وقد كتب هو رسائل عيد الميلاد فيما يشبه مزيجاً من النوستالجيا (الحنين) والحس بالذنب إلى محبوبه ما زال شبحها يخاليله من وراء القبر».

ومن فلسطين يكتب لنا الناقد د. خليل عودة قراءة في نشيد البحر ديوان الشاعر عبد الناصر صالح الذى يشكل البحر مادة فنية رئيسية فى أعماله وهو «يحاول جاهداً أن يعيد الحياة إلى الخراب الذى تحمله غربان الداخل والخارج وهى تطلق صباح مساء فوق رأسه».

ولعله من السابق لأوانه أن ينتج المبدع الفلسطينى فناً يعبر عن تعقيد تجربة الحكم الذاتى الفلسطينى ودخول السلطة الوطنية إلى البلاد وما أسفر عنه هذا الدخول من أفراح وآلام ، من أحلام جرى إجهاضها ومرارة للعيش زائدة تحت وطأة الاحتلال الذى لم يغادر نهائياً ، وقبضة السلطة التى تمثلت جيداً تجربة الاستبداد العربى ، وسوف تكون تجربة الشعب الفلسطينى تلك فريدة فى سياق التحرر العربى كله . ذلك التحرر الذى لم ينجز بعد..

ويترجم لنا «أشرف الصباغ» من موسكو دراسة لناقد سوفيتى عن الفن التشكيلى المصرى فى الستينيات ، وفى هذه المرحلة من ازدهار حركة التحرر الوطنى العربىة- برغم كل ما واجهته من صعاب داخلية وخارجية - نشأت علاقات أممية حقيقية بين الفنانين والكتاب فى بلدان الاتحاد السوفيتى السابق والفنانين والكتاب العرب أثرى كل منهم الآخر وشاركه همومه وأشواقه وألهمتهم جميعاً الاتجاهات الواقعية الغنية فى الفن فى ارتباطه بحياة شعبه وتطلعه للتغيير . «أما أفكار التطلع نحو الحرية والشعور الوطنى والعدل الاجتماعى والمساواة فى الحقوق فإنها لم تكف عن كونها عناصر هم وقلق بالنسبة للفنانين من مختلف الأجيال من «مختار» وحتى فنانى الاتجاه الواقعى الشبان».

كان السعى لمعرفة الآخر وصحبته سعياً مشتركاً خالياً من الاستعلاء ونزوع الهيمنة المميزين للقوى الاستعمارية، وخالياً أيضاً من الشعور بالدونية الذى كثيراً ما يسيطر على المقهورين.

وإذا كان ذلك كله قد تراجع مع الانهيار الفاجع لكل من الاتحاد السوفيتى كسند للشعوب ، وحركة التحرر الوطنى التى دافعت الشعوب فى ظلها عن حقها

فى الحياة بكرامة- أقول إذا كان ذلك كله قد تراجع فإن التراث الذى أنتجه لن يموت ، وسوف يبقى ملهما أبدا للجهود الجبارة التى يبذلها الشرفاء والحالمون بعالم جديد فى كل أرجاء المعمورة لتجديد الاشتراكية وحركة التحرر فى السياق الجديد للعلوة الرأس مالية الوحشية وباستفحالها.
ومرة أخرى نجد أنفسنا عاجزين بسبب نوعية الورق الذى نطبع عليه أدب ونقد عن نشر صور للوحات الفنانين الذين تناولهم البحث.

فى قصة « محمد عبد الله الهادى أبو أمين » تجربة جديدة لعامل تراجيل هبى فى نهاية القرن العشرين تقول لنا بشاعريتها الأسبانية وانسحاق بطلها الصغير الذى يلوذ بأمه من خزانة الخولى ومؤامراته الصغيرة تقول: هذا هو الريف المصرى ما تزال تملؤه دموع وأهات عزيزة « يوسف إدريس » فى « الحرام » ، و« بلتاجى » الصغير هو واحد من أحفادها .. يلوذ بأمه من وطأة القهر والشمس الحارقة.

« ولما نظرت وجهه ورأيت تطرحه أمى السوداء انحنيت مرة أخرى وعادتنى نوبة البكاء ».

أمى هناك لا تعرف اليأس

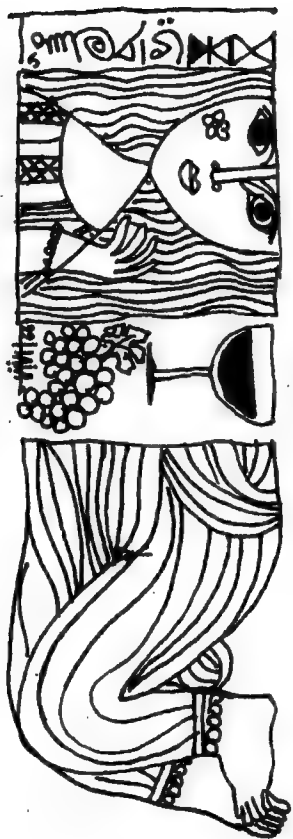
أمى هناك تعرف أن كربها

سوف يندثر

كما يقول الشاعر « عارف خلف البرديسى » الذى اصطعب زميله « السيد عبد القادر شاكر » قادمين من سوهاج لزيارة مقر « أدب ونقد » فكانت لفته تتعز بها أيا إمتزاز فكم نود أن ننشئ علاقات حميمة وصديقة مع كتاب وفنانى مصر المبدعين على امتداد الوطن ، هؤلاء الذين يبقون فى بلداتهم الصغيرة البعيدة المعزولة يطردون الظلام بإسهامهم وصبرهم وأشواقهم وعلاقتهم بجمهور متعطش للمعرفة تواق لتغيير حياته إلى الأفضل ومتروك لأساطير التلفزيون الهشة وغير الانسانية.

نشعر أننا على متبة النجاح الذى ننشده كلما استطعنا أن نذهب إلى هناك بعيدا فى أعماق الصعيد أو قرى الدلتا .. فلا نكون مطبوعة قاهرية فقط ، فباليقتنا نكون هناك ..

المحررة



المقاربة العلمية للظاهرة الدينية

الضعيف الأخضر

وضعت الثورة العلمية الحديثة المتواصلة بين أيدينا ترسانة هائلة من المعارف المتنوعة تتيح لنا الرصد العلمى للظاهرة الدينية المعقدة والعريقة تاريخيا والبالغة الحساسية لأنها ترتبط برغبات لاشعورية عارمة ومتأصلة فى الشخصية النفسية للإنسان الذى يحاول أن يعطى بها لحياته معنى.

تعميق الظاهرة ، مراقبتها وحساسيتها جعلها خاصة فى الفضاء العربى الإسلامى لغزا قلما قاربه الباحثون مقارنة علمية . فى غياب هذه المقاربة ساد الطرفان المتطرفان : النقد السطحى والتقريط الدعائى .. وقد آن الأوان لأن تقاربها مقارنة / موضوعية لا مدعاة فيها للمدح أو اللقدح بل للفهم العلمى ما أمكن ذلك عندما نقارب الظاهرة الدينية بمفاتيح التحليل النفسى، بسوسولوجيا الأديان ، تاريخ الأديان المقارن ، الانثروبولوجيا ، الفيلولوجيا ، اللسانية ، وعلوم ما قبل التاريخ التى تعرف اليوم ثورة غير مسبوقه فإننا نتعلقها عندئذ على نحو عقلانى لا يترك مجالا يذكر للفكر الأسطورى المخلق بجنائين سحريين فوق التاريخ ويفتح الطريق للتفكير العلمى الحكوم بمنطق : لا شئ يأتى من لا شئ.

ساقصر هنا بسبب ضيق المساحة على مفتاحين من مفاتيح حل ألغاز الظاهرة الدينية هما علم نفس الأعماق وتاريخ الأديان المقارن لمساعدة القارئ على فهم أفضل لهذا الكتاب النفيس.

الإهداء النفسية للظاهرة:

الرموز الدينية تحولت على مر العصور إلى وقائع اجتماعية تعيد تنظيم ادراك الإنسان لمحيطه وعالمه لأنها تلبي آمالاً وحاجات عميقة فى بنية النفس

الانسانية هيكلت الجهاز النفسى البشرى ، وراء نشأة المقدس الذى يعود إلى ليل التاريخ، يكمن هذا الجهاز النفسى الكونى المسكون بالشعور بالذنب إزاء الأب ، بالعصاب الاستحوائى الجماعى ، بالرغبة المتأصلة فى نيل حب الأب وحمايته واخيرا الرغبة فى الخلود.

الشعور بالذنب : أن تخطئ فى حق الآخرين وتشعر بالندم فتحاول إصلاح خطأك فذلك هو الشعور الصحى بالذنب الذى يشهد على أن ضميرى الأخلاقى معافى لأنه ما إن وعى أنه انتهك أمراً أخلاقياً حتى سارع إلى إصلاح خطيئته . أما أن تشعر أنك مثقل بالذنوب دون أن تقرّف خطيئته فذلك هو الشعور العصابى بالذنب الزائف العائد إلى الخطيئة التخيلية فى حق الأب الذى توهمت أنك قتلت أو فكرت فى قتله خلال المحنة الأوديبية فى الصراع معه على الاستئثار بالأم. خطيئة القتل الوهمية فى الطور الأوديبى وقعت فعلاً حسب فرضية فرويد المعقولة رغم أنه لم ينهض عليها دليل / انثروبولوجى من قتل أبناء القطيع البدائى لابيهم الذى حرم عليهم نساءه . لا شك أنهم بعد اقتراف جريمتهم وقعوا ضحية شعور ساهق بالذنب فحاولوا طلب الغفران بتخيل أن أباهم القتل حتى يرزق فى السماء وبالاعتقاد فى قداسة نبيه من سفاح المحارم .

فى الثمانينات تم اكتشاف هائل فى حديقة الحيوانات اللندنية الشامبىزى هو الوحيد بين جميع القردة الذى لا ينزوى على أمه ، والقراية الجينية بينه وبين الانسان وثيقة جداً جينان فيما القراية بين الصمار والفرس أربع جينات ومع ذلك قد ينجبان البغل. الوصايا العشر من منظور فرويدى تلخيص مكثف لدروس المحنة الأوديبية التى اكتوى بنارها الإنسان فى ليل التسايرىخ : لا تقتل (أباك) لا تزنى (بأمك) . ولو لم تكن هاتان الجريمتان ، يقول فرويد ، قد وقعتا مراراً فلماذا هذا الالاح الاستحوائى على تحريمهما وتشديد النكير على من يقترفهما ؟ يعتقد فرويد أيضاً أن إرهاب نكاح المحارم هو الذى أسس تحريم الزواج من داخل العشيرة لدى البدائيين. الشعور بالذنب ، بالخطيئة الأصلية فى حق الأب القتل تستوجبى الفداء: طلب الغفران وهذا يستوجب بدوره طقوساً مقدسة إذن صرامة.

العصاب الاستحوائى : الشعائر التى أقيمت منذ أقدم العصور سواء فى

السحر أو الديانات البدائية من رقص طقسي واغتسال شعائري وطهارة وحركات وسكنات رتيبة تعبير عما أطلق عليه علم نفس الاعماق الفرويدي العصاب الرهابي الاستحوازي الجماعي. الرهاب هلع مقدس من ارتكاب الخطيئة المميتة يحاصر أفكار عبدة وثن ما أو إله ما بشعائر قهرية لا حيلة لهم فيها ويعبر عن نيتهم النفسية العصابية كدفاع ضد الجنون الذي سيصيبهم إذا ما تخلوا عن هذه الطقوس التعبدية التي لا مبرر منطقي لها . هذه الشعائر تغطى جميع الأنشطة المقدسة- وجميع الأنشطة مقدسة- لدى القبائل البدائية من صيد بحري وبرى وزراعة وحصاد وزواج وختان وموت فضلا عن عبادة الآلهة بحيث لا يمكن أن توجد ممارسة للمقدس بدون شعائر.

الرغبة في أب ملطوف وحام:

التقى الرحالة والأنثروبولوجيون بقبائل بدائية لم تفارق بعد مرحلتى الجنى والصيد ومع ذلك متدينة أى تقوم بالشعائر وتؤمن بالخلود فى حياة ثانية بعد الموت كعزاء عن بؤس هذه الحياة. فكيف آمنوا بالدين وهم ما زالوا فى مرحلة ما قبل الكتابة ؟ على هذا السؤال يحاول علم نفس الاعماق الفرويدي تقديم مشروع إجابة . يرى فرويد أن الشعور الدينى بما هو شعائر، عبادات ومعتقدات تنظم علاقة الإنسان بما فوقه- الطبيعة (مقدس ، إله ، إله) متجذر فى اللاشعور لأن وظيفته النفسية هى تقديم العزاء للإنسان الذى يواجه قسوة الطبيعة على الإنسان ، قسوة الإنسان على الإنسان وقلق الموت . العزاء الدينى يلبي رغبة متيقة تسكن أعماقه فى مقدمتها رغبته طفلا فى نيل حب وحماية أب ولود وقوى . قبائل الاسكيمو تنادى معبودها باسم الأب وكذلك يفعل المسيحيون.

شرط الإنسان البالغ الهشاشة نفسيا واجتماعيا يؤهله إلى البحث عن ملاذ أبوى يلوذ به كلما ألت به الشدائد . نعرف من الماينيات الانثروبولوجية. إن بعض القبائل الهمجية لا تقبل على القيام بالشعائر الدينية إلا إذا واجهت كارثة طبيعية تعيدها إلى شرط الطفل المحتاج إلى حماية أبوية عساها تخفف عنه بلواه . هذه الرغبة فى الحب والحماية التى تسكن الانسان من المهد إلى اللحد ومنذ ليل التاريخ إلى الآن دفعتها على مر العصور إلى عبادة آلهة شتى واعتناق ديانات لا تحصى قاسمها المشترك : تقديم العزاء الرمزي له: وعد بالخلاص ، يسميه فرويد وهما ، ليس بمعنى

الادراك المغلوط للحقيقة بل بمعنى الاعتقاد القائم على تحقيق الرغبة ، إذ نسمى وهما ، يقول فرويد ، معتقدا ما عندما يكون تحقيق الرغبة عاملا أساسيا باعثا عليه ، قالوهم هو بديل لذيد عن حقيقة مريرة لذلك هو دائما فى قطيعة مع الواقع لانه تحقيق لرغبة لا شعورية لا علاقة لمنطقها الوجدانى بالمنطق العقلانى ، الوهم على علاقة وثيقة بالفكر السحرى الذى يعتقد أن بإمكانه إرغام الواقع على إنتاج آثار متناقضة لقوانينه - لهذا السبب كان البدائى يهتدى بالأساطير التى تسليه لا بالافكار لانها تتجاوب مع رغبته فى التجذر فى المحلى فى الانفتاح على الكونى ، فى التسمر فى ذاكرته الماضوية لا فى التطلع إلى مشروع مستقبلى. هذه حال البدائى أو نئى التفكير البدائى من المعاصرين . لكن فرويد يلاحظ أن إنسان الحضارة هو أيضا كسلفه البدائى يرنو إلى عزاء الملاذ الوهمى الأمن . كيف ؟ ذلك أن الحضارة بما هى حياة مشتركة فى ظل مؤسسات بالغة التعقيد والانضباط تتطلب ، حفاظا على بقائها ، قمعا للرغبات العدوانية والاجتماعية **Antisociales** المتأصلة فى البنية النفسية . قمعا يؤجج مشاعر الاحباط التى تتطلب تعويضا رمزيا ، ملاذا وعزاء . الدين ، يقول فرويد ، يقدم تبريرا مقبولا لتخلي الانسان عن غرائزه العدوانية ويضفى عليها دلالة نبيلة.

الرغبة فى الخلود : عزاء مثالى لانها تستجيب لرغبة عميقة وعتيقة كما تؤكد ذلك علوم ما قبل التاريخ يقول إيف كوبنس **Coperns** . استنادا بالبولنولوجيا فى الكوليج دوفرانس « شرع الانسان يدفن موته تسهيلا لرحلتهم إلى عالم آخر منذ خمسين ألف عام » ، أى فى العصر الاحيائى السحرى.

أثناء دراسته لخصوصية اليهودية التاريخية التى تميزها عن المسيحية ، المشتة منها مع ذلك ، قدم فرويد فرضية معقولة عن سر عجز الديانة اليهودية عن الارتقاء من منزلة الديانة القومية إلى مصاف الديانة الكونية على غرار المسيحية : « استبعدت اليهودية ، كما يقول بعناية التذكرات الانسانية المبهمة (للخطيئة الأصلية) وربما لهذا السبب فقدت اعتبارها كديانة كونية . لم تستبعد اليهودية ذكريات الخطيئة الأصلية خطيئة قتل الأبناء للآب فى القطيع البدائى (انظر كتاب الطولم والمحرم لفرويد) التى

تأسست عليها بالمسيحية انطلاقاً من الام صلب الاب الرمزي المؤسس وحسب بل وازايفت إلى ذلك أيضاً استبعاد الوظيفة الاساسية لكل دين يطمح للكونية : تقديم العزاء لمعتنقيها بالأمل في حياة ثانية : «ما يلفت كليا الانتباه ، يقول فرويد، إن نصوصنا المقدسة لم تقرأ حساباً لحاجة الإنسان إلى الاطمئنان إلى أن حياته ستتواصل بعد الموت(...) أريد أن أضع هذا العنصر ضمن العناصر التي جعلت من المستحيل على اليهودية أن تحل محل ديانات العصور القديمة بعد سقوطها . لا تختلف اليهودية في هذه النقطة عن بعض الديانات القديمة التي لم تقرأ حساباً للخلود في ملكوت السماوات كالديانة الرومانية التي كانت ضامنة لانتصارات الشعب الروماني في حروبه لكنها لم تضمن لكل فرد روماني الخلاص لروحه في حياة ثانية.. بدوره لم يمر يهوه ، إله بني إسرائيل القومي ، اهتماماً للخلاص روح الفرد اليهودي بعد الموت بل اهتم حصراً بحماية شعبه المختار . وهكذا لم يستطع إغراء النفوس المسكونة بالخلود بالدخول في دينه الاثنى المركزي المغلق دون غير اليهود.

إذا كان الانسان شرع منذ خمسين ألف عام يدفن موته تسهيلاً لرحلتهم إلى عالم آخر ، عالم الخلود ، حق لنا أن نتساءل لكن من أين جاءت فكرة خلود الروح المدماك المؤسس للميتافيزيقيا الغربية كلها؟ هذه الميتافيزيقية ليست في الواقع إلا تنظيراً لاهوتياً- فلسفياً متأخراً جداً لرغبات إنسانية عتيقة وقع التسامى بها على نحو متقن في مقولات فلسفية.

تخييلات الإنسان البدائي عن الخلود تعود دون شك إلى الطور الاحيائي الذي هو في حدود معلوماتنا الراهنة الطور الأول في مسار الإنسان الروحي الذي تجسد أولاً في الاحيائية ثم في المعتقدات الاسطورية ومتأخراً في المقولات الميتافيزيقية الافلاطونية وبعد ذلك في المسيحية.

كيف توصل الإنسان البدائي إلى الاعتقاد في وجود الروح؟ يبدو أنه توصل إلى ذلك في الطور الأول للاحيائية(الاعتقاد بأن كل شيء في الكون مسكون بالحياة) من خلال عملية التنفس وتجربة الاحلام . بالنسبة للإنسان المعاصر النفس مادية . مجرد تبادل للأوكسجين الذي نستنشق والغاز الكربوني الذي ننفثه - لكن الأمر لم يكن بمثل هذه البساطة عند الإحيائي . بالنسبة له النفس (ومنه أشتقت النفس) روعي . وبعد الموت ينفصل عن الجسد ليروح إلى عالم آخر . تقاليد بعض الشعوب البدائية تقتضي أن

يسجى الميت على ظهره لمساعدة الروح على الخروج من الفم : يقول مرسيا إلياد الاخصائى فى تاريخ الأديان : عند قبائل ناسكابي ، الهنود الحمر الصيادون بكندا ، الروح لطيفة (مفيرة الحجم) وتفارق الجسد عن طريق الفم، بعض الشعوب البدائية تعتقد أن الروح تسكن القلب ، فى الفرنسية القلب مرادف للروح ، ألا يتوقف القلب عن الخفقان بعدما تفارقه الروح بالموت؟ ويعتقد الهنود أن الروح تفارق الجسد عندما ينام وتعود إليه عندما يستيقظ وتشاطرهم قبائل النانو الكونغولية نفس الاعتقاد الذى يبدو أنه كان شائعا فى الجزيرة العربية حيث يسود الاعتقاد بأن الروح تقبض بالليل وتبعث بالنهار فتعود إلى الجسد وهكذا نواليك إلى أن تفارقه أخيرا بالموت. الواقعة الأخرى التى أقنعت الأحيائي بوجود وخلود الروح هى الأحلام . لم يكن طبعا بوسعهم أن يعرف ما نعرفه نحن علميا عن الأحلام بما هى ظاهرة نفسية ذات مضمون ظاهر لا يكاد يدل على شئ ومضمون خفى هو تعبيرها الحقيقى لكن لا سبيل إلى حل رموزه إلا بالتحليل النفسى وأن هذا المضمون تعبير عن ماضى الحالم أى عن رغباته المكبوتة التى لم يحققها لا عن مستقبله كما يعتقد البدائيون .. لذلك يعتقد الهنود الحمر أن الأحلام هى الغنيمة التى تعود بها الروح من رحلتها بعد مفارقة جسد النائم . وما الأحلام ؟ يجيب الهنود الأحمر : هى الأسرار التى أطلعت عليها أرواح الموتى روح النائم التى حاورتها . من هنا الاعتقاد الشائع عند الهنود الحمر بأن أرواح الأسلاف هى التى تعطى الشرعية للماكم وهى التى تتحكم فى حياة الأحياء ، وهكذا فمن تجربتى التنفس والأحلام استنتج البدائيون وجود عالم آخر خالد تخلد فيه الأرواح، يقول مرسيا إلياد : اعتقد الإنسان الأحيائي فى وجود روحه هو وفى بقائها بعد فناء جسده ثم أسقط ذلك على ما يحيط به من أشياء فنسب لها أرواحا قادرة على التأثير فيه .

التفكير الإحيائي شائع أيضا لدى الأطفال . عندما كنت طفلا كنت أنتقم من الحجر الذى يؤذى قدمى الحافيتين . ونعثر فى الديانة اليهودية مثلا على نماذج منه ففى سفر الخروج (الأصحاح ٢٠- الأيتيان ٢٨-٢٩) يعاقب الثور الذى ينطح رجلا أو امرأة . تحميل التوراة الثور المسئولية الجزائية يعنى أنه ذو روح مسئولة . إذا كان كما تقول الأحيائية ، كل ما فى الكون حبيب وذوروح فهو قادر تاليا على تقديم الحماية للإنسان إذا استعطفه ، وهكذا



نشأت عبادة الطبيعة كدين نفعي على غرار جميع الديانات القديمة فالعبادة مغبأة بالاستعطف أي استجلاب الحب والحماية، في الواقع لم يعتقد الأحيائي في وجود روح واحدة خالدة بل في وجود أرواح يتراوح عددها بين سبع وثلاث عشرة روحاً. وهكذا سبق الاعتقاد في تعدد الأرواح الاعتقاد في تعدد الآلهة في المرحلة الوثنية التالية للأحيائية.

لعب الموت والخلود في المعتقدات والأساطير العتيقة تلقى أضواء على إشكالية خلود الروح في الميتافيزيقا الغربية كما في الديانات التوحيدية . يقول مرسيا إلياد : في الأساطير فراق الروح للجسد يفضى إلى ميلاد جديد ، حيث يفقد الإنسان كائناً روحياً «نفساً» يصبح «روحاً» .

الرغبات العتيقة اللاشعورية والتخيلات عبرت عن نفسها في شتى أطوار تطور الإنسان الثقافي عبر العصور في المعتقدات الأحيائية ، الوثنية وفي المقولات الميتافيزيقية .. في كتابه أسطورة العود الإبدى يثبت مرسيا إلياد أن الأساطير القديمة تعلمنا أن كل ما على الأرض له نموذج في السماء . من هذه الأساطير استفتى أفلاطون نظرية المثل الأفلاطونية القائلة بأن عالم المعقولات بعيد المثل هو نموذج عالم المحسوسات قريب المثل والمبتذل . المحسوسات التي تدركها الحواس ما هي إلا صورة باهتة لنماذجها السماوية التي لا تدركها إلا العقول : الجمال المثل أمامنا ليس سوى انعكاس باهت لمثال الجمال السماوي والطاولة التي أكتب عليها صورة شاحبة لفكرة الطاولة في عالم المعقولات . فلسفة المثل الأفلاطونية التي أسست الميتافيزيقا الغربية وثنائية الروح والجسد استلهمها أفلاطون من معتقدات بلاد الرافدين الأسطورية. تقول الأساطير السومرية : ما هو موجود على الأرض له مثاله في السماء . مثلاً بجلة له نمونجه في نجم أونيت والفرات له مثاله في نجم الخفاف . كما تعتقد بعض الشعوب الجبلية أن لجبالها نماذج في السماء ، في الكوسمولوجيا الإيرانية كل ما في الأرض له نماذج في السماء . هذه الرغبات التخيلية مسجلة في تاريخ الإنسانية النفسي والاجتماعي والتساؤلات التي اكتست صوراً أدبية ميتافيزيقية سامية ومتسامية تعود جذورها في جزء مهم منها على الأقل إلى الجزء اللاشعوري في الشخصية الإنسانية.

الاضاءة النفسية للظاهرة الدينية بكل ما لها من قوة تفسيرية ما يبدو

للوهلة الأولى تعالينا وسراً لها هدفان المعرفة أولاً ومساءلة القيم ثانياً لاعادة تأسيسها بعيداً عن البارانويا الفردية أو الجماعية والدوغمائية و يقينياتها المطلقة والمعلقة على كل تساءل، والحال أن العلوم المعاصرة بما فيها الدقيقة تعلمنا ما علمنا إياه - دون جدوى - حكيم سوريا الاعظم ابو العلاء المعري:
أما اليقين فلا يقين وانما / أقصى اجتهادي أن أظن وأحسب .

المساءلة الدائمة للقيم لاعادة تأسيسها لا تنام على حرير يقينيات مرض الجمود الذهني لذا كانت تاريخياً سر أسرار التكيف مع الجديد وتجديد التجديد وتحديث الحداثة وإعطاء الأولوية للعقل على النقل والمصيرورة على أسطورة الأصول وللحاضر والمستقبل على الحنين الاكتئابي إلى الماضي الذي علقه صغرة الموت. الاضاءة النفسية لفهم الظاهرة الدينية ومشتقاتها ليست بذات أهمية معرفية وحسب بل أيضاً لها أهمية سياسية في قلب الاحداث التي تدور نصب أعيننا على امتداد أرض الاسلام بحيث وضعت الأصولية الاسلامية الاستيلاء على السلطة السياسية على جدول أعمالها.

رصد التحليل النفسي اصابة المتعصبين دينياً بالبارانويا بما هي تضخم الانا مضاف إليه أفكار الاضطهاد. وهذه ملحوظة بقوة في تصرفات الزعماء الأصوليين الذين يجدون عن شعور منهم أو عن غير شعور في الدين أداة مثالية لتحقيق تخيلات الاضطهاد التي تطاردهم وإرادة القوة التي تسكنهم حسب المنطق البارانوي الهاذي : الناس متآمرون ، متسلطون وأشرار فعلى أن أتأمر عليهم قبل أن يتآمروا على ، أن أحكمهم قبل أن يحكموني وأن اضطهدهم قبل أن يضطهدوني . ألا يشكل هذا الرصد مفهوماً تفسيرياً لاستراتيجية الحركات الأصولية الاسلامية الممارسة لـ « العنف الوقائي » بالفعل وبالقوة ؟ بدون هذا المفهوم المفسر لن نستطيع تفسير الجذور النفسية وتوقع العواقب السياسية الوخيمة للنخبوية الأصولية البارانوية التي تجعل من أهل الحل والعقد (الفقهاء) مصدراً لشرعية السياسية بدلاً من الشعب السيد أو لعبادة الولي الفقيه يجعله مقدساً فوق المساءلة وفوق الدستور يستمد « شرعيته من الله لا من الشعب » كما قال ناطق نوري اجترأاً للضميضي وجعل نقده مستوجبا لعقوبة الاعدام . وبدون المفهوم التحليلي النفسي عن « الرغبة في الحكم Le desir de diriger التي هي مزيج متفجر من العصاب الاستحوائى ، البارانويا ، السادية

والاستعراضية، كما لن نفهم التوتاليتارية الأصولية وكتائب «التبليغ والدموة» الجندة لخدمتها والذين يقتحمون خلوات الناس لارغامهم على أن يلبسوا، كما يلبسون ويشربوا كما يشربون ويأكلوا كما يأكلون وأن يدخلوا المرحاض بالرجل اليسرى والمسجد بالرجل اليمنى!

اهضاء تاريخ الأديان المقارن:

تاريخ الأديان المقارن ذو أهمية كبرى لحل ألغاز الظاهرة الدينية المعقدة . بدون تحليل تاريخي لتكونها وتطورها منذ الاحيائية إلى الديانات التوحيدية مروراً بالطوطمية والوثنية لن تفهم فهمًا تاريخيًا **Historiciste** أي من خلال تفاعلها فيما بينها وتفاعلها مع محيطها الاجتماعي -الاقتصادي وكيفية تبلور ثقافتها وتكون كتبها المقدسة وأساطيرها المؤسسة ودلالات شعائرها النفسية وسيكولوجيا معتنقيها وباختصار تأثيرها في التاريخ وتأثير التاريخ فيها . هذا هو موضوع تاريخ الأديان المقارن الذي أسسه في صيغته الحديثة عامل المطبعة السابق جورج سميث الذي أصبح من أبرز المتخصصين في الأشوريات.

في سبتمبر ١٨٧٢ حدث ما يشبه الزلزال في تاريخ الأديان عندما أعلن ج. سميث عن اكتشافه الذي يعادل في أهميته اكتشاف أن الأرض لم تعد مركز الكون : العثور على الأصل البابلي لسفر التكوين في بلاد الرافدين ، فقد أنهى لقوه ترجمة الألواح البابلية التي تضم ملحمة جلجامش المتشابهة حتى في أدق التفاصيل مع قصتي الطوفان والخلق التوراتيتين مما لا يدع مجالاً للشك في أن العبرانيين قد ترجموا بتصريف خلال السبى البابلي في القرن الخامس قبل الميلاد الأسطورة البابلية التي سجلت على الطين بالخط المسماري في القرن الثامن عشر قبل الميلاد . بهذا الاكتشاف تهاوت أسطورة أن الكتاب المقدس هو أول نص مكتوب وأنه وحى سماوي.

علم تاريخ الأديان المقارن يدرس أساساً الميثولوجيا التي قامت عليها الديانات الميتة كالبابلية والمصرية مثلاً وكذلك الديانات العتيقة التي ما زالت شائعة بين الاحيائيين (٢٠٠ ألف نسمة) والوثنيين المتواجدين في أربع قارات.

لا سبيل لفهم الديانات السائدة فهما علمياً إلا من خلال تحليلها بعلوم الحداثة ومنها علم الأديان المقارن الذي يتيح للنشء فهمها في سياقاتها

التاريخية مما يساعده على عدم الزج بالدينى فى الدنيوى وبالدين فى السياسة والعلم.

« فهم بنية ووظيفة الأساطير فى المجتمعات التقليدية- كما يقول مرسيا إلياد - لا يساعدنا على الكشف عن حقبة من حقبة التاريخ الإنسانى وحسب بل ويساعدنا أيضا على فهم بعض معاصرنا فهما أفضل » لأن النفسية الأسطورية والفكر الأسطورى ما زالا فاعلين بين قطاعات واسعة من معاصرنا ، الأسطورة تختلف عند القدماء عن الحكاية الدنيوية المسلية التى تضاهى الأدب الفكاهى عندنا اليوم. الأسطورة لبيت للتسلية بل هى فى تصور البدائيين حدث مؤسس والتأسيس هو لب موضوعها فما من أسطورة إلا وهى تؤسس لبدائية (الأصل) ما : بداية الكون، بداية الحياة ، بداية الموت ، بداية خلق حيوانات الصيد،بداية خلق النباتات ، بداية ظهور مجتمع ، مؤسسة، تقليد ، طقس دينى . هذه البدايات يرونها نص مقدس له كئى نص مقدس عند معتنقيه حرمة وذمام وشعائر صارمة لا تنتهك. فهى لا تتلى إلا فى أوقات معلومة ومقدسة ولا تقرأ إلا ترتيلا ، يقول مرسيا إلياد فى كتابه «مظاهر الأسطورة» Sapectscles Mg thes : « لا يجوز رواية الأسطورة كيفما اتفق . بل ككل نشيد سحرى ينبغى أن يسبقها ترتيل (...) غالبا لا تكفى معرفة أسطورة الأصل بل يجب ترتيلها لابرار ما فيها (..) بترتيلنا لأسطورة الأصل ندع أنفسنا نشرب الأجواء المقدسة التى حدثت فيها الأحداث الخارقة . زمن الأصل الأسطورى هو زمن قوى لأنه يتفرد بالحضور الفعال والمبدع للكائنات الغو-طبيعية. ترتيلنا للأساطير يجعلنا نعود إلى الزمن البديع (الخارق للعادة) فنغدو بذلك معاصرين على نحو ما للأحداث التى تقصها الأسطورة فنشارك الآلهة والأبطال حضورهم. الأسطورة مثلها مثل النصوص المقدسة من المضمون بها على غير أهلها . يقول «إلياد» فى فصل الأسطورة فى كتابه المذكور : « عند قبائل كثيرة لا تتلى الأسطورة بمحضر الأطفال والنساء الذين لم يمروا بالتبئة - Initia tion (الدخول فى جماعة جديدة والإطلاع على أسرارها) . يتولى الشيوخ الحفاظ إطلاع الأعضاء الجدد، المبتدئين ،على الأساطير (..) الأساطير المقدسة التى لا يجوز للنساء الإطلاع عليها هى تلك التى تتعلق بالكوسمولوجيا

(ميلاد الكون) وخاصة تلك التى تحتوى على شعائر التَّبدُّث (....) الأساطير
لاتتلى إلى فى الأوقات المقدسة فى الخريف والشقاء وفى الليل فقط »
أبطال الاسطورة كائنات قوْ- طبيعية : آلهة أو أنصاف آلهة [أبطال ،
أسلاف].

إذا كانت وظيفة العلوم الدقيقة تقديم مشروع إجابة عن سؤال كيف
تحدث أو تستغل الظواهر ، فإن وظيفة الأسطورة هى الإجابة اليقينية عن
سؤال لماذا أحدثت الموجودات من ميلاد الكون الى خلق حيوان الصيد ؟ . بهذه
الإجابة اليقينية عن أسئلة البداية تعطى الاسطورة معنى فحياة ناس
المجتمعات الاسطورية الذين لا يستطيعون ، نظرا لهشاشة تصوراتهم
وذهنياتهم ونفسياتهم ، ان يشعروا بالآمن النفسى الا فى ظل اليقين لمطلق
الملازم للسايكولوجيا البدائية او التقليدية التى تتوكل على مكان يقين . اما
فى عالم اليقين العلمى المؤقت ، عالم الصيرورة أى تغير الموجودات عبر
الزمن ، حيث كل شئ يرسم الاكتشاف يُصاب ذوو النفسية الاسطورية بالقلق
ويلوذون بالتعصب اذن بالعنف دفاعا عن اوهامهم اللذيذة - التى يعطون
بها لحياتهم معنى . لذلك كان عالم الاسطورة طوال عتشرات آلاف عالم
الاطمئنان الذى لا يعرف التساؤل والشك فالاسطورة تقدم الخبر اليقين من
أصل كل شئ وعن جميع الاحداث المؤسسة التى صاغت نمط حياته وحياته
ذاتها . يقول مرسيا الياد : « لا تنقص الأساطير بداية خلق العالم (...) بل
وايضا جميع الاحداث الأصلية التى جعلت الانسان كما هو الآن : كائنا فانيا
وبائسا (...) فناء الانسان ناتج عن حدوث شئ ما فى هذا الزمن [زمن
البداية] ولو لم تحدث لكانت حياته الآن أبدية (...) اسطورة أصل الموت تنقص
ما حصل فى هذا الزمن لتفسير السبب الذى جعل الإنسان بشرا فانيا » .

يضيف مرسيا إلياد « جل الأساطير القديمة تفسر الموت بأنه حدث تافه
ترتب عن اختيار الأسلاف الغبى (...) أرسل الله الحبراء الى الأسلاف حاملة
رسالة الخلود كما أرسل لهم فى نفس الوقت العطاء (السَّقاء) حاملة لرسالة
الموت. تأخرت الحبراء فى الطريق فسبقتها العطاء فى تبليغ رسالتها مما
أدنى الى دخول الموت الى العالم . أنه لو وصف لعبثية الموت من النادر
العشور على ما هو أرقى منه لدى الوجوديين الفرنسيين. (...) انها مؤثرة
الأساطير التى تعيد الموت الى تصرف غيبى من الأسلاف . تقول اسطورة

ميلانزية بأن الأسلاف كانوا كلما تقدم بهم العمر استعادوا شبابهم بارتدائهم جلداً جديداً كما تفعل التعابين. لكن ذات يوم عادت عجوز بعد استرداد شبابها الى بيتها فلم يتعرف عليها ابنها.

تهدئة لخطره عادت إلى ارتداء جلدها القديم، منذ ذلك اليوم أصبح الانسان كائنًا فانيًا». انها دائما حواء رمز الخطأ والخطيئة التي كتبت على البشرية الشيوخة والغناء

تحميل المرأة في معظم الاساطير خطيئة « السقوط » منتشرة لدى القبائل الهمجية . تقول الاسطورة البابلية (جلجامش) ان « السماء والارض كانتا في البدء ملتصقتين » ففتحتهما الالهة لكي تكون على الارض الحياة . غابت المرأة عن هذا الحدث السعيد . اما الاسطورة الافريقية التي تجعل الفصل بين السماء والارض نذير شؤم على الإنسان فقد جعلت المرأة في قلب الحدث. تقول اسطورة افريقية: « في الاصل [في البداية] كان الله، قبة السماء ، قريباً جداً من الارض قاب قوسين أو أدنى إلى درجة انه كان يلمس باليد. كان ذلك عهد السعادة والسلام والرخاء . لكن ذات يوم مرت به امرأة من قبيلة «بول» تحمل على رأسها حملًا من الحطب كان يلامس قبة السماء فسالت المرأة الله بأن يرتفع قليلا. فاستجاب لرغبتها مرتفعا عاليا جدا. منذ ذلك اليوم ترك الله الناس فريسة للقوى العلوية وتوقف عن التدخل في حياتهم». السماء القريبة جدا من الأرض والله القريب جدا من الناس الذين وقرلهم السعادة والسلام والرخاء ألا يذكرنا برمز آلاب الحامي والعطوف . والمرأة التي وضعت حداً للتدخل الرباني في حياة الناس ورفع حماية الله عنهم ألا تكون ترجمة لا شعورية للام المفترسة التي تحرم رضيعها الغامى من نعمة الثدي وتمتحنه بصدمة الفطام كما يقول التحليل النفسي؟

يواصل مرسيا الياد سرده للأساطير المقارنة التي تفسر لماذا غدا الموت قدراً على الانسان بعد أن كان قبل ذلك خالداً : « تذكرنا أخيراً اسطورة الحرباء والعظاءة بالاسطورة الاندونيسية الجميلة عن الحجرة والموزة القايله ان السماء كانت في البداية قريبة من الارض وكان من عادة الخالق انزال هدايا مشدودة الى طرف جبل الى الناس. إتفق ذات يوم أن أنزل لهم حجرة بدلا من الهدية. إستهجن الأسلاف صنيعه فراجعوه في الأمر قائلين : مالنا وهذه الحجرة ؟ إعطنا شيئا آخر. فاستجاب بطلبهم وأنزل لهم بعد أيام

موزة. سرورا بالهدية عندئذ سمعوا مناديا من السماء يناديهم: ها أنتم قد اخترتم الموزة فستكون حياتكم كحياتها: عندما تنجب شجرة الموز فسيلتها فانها تموت وكذلك ستموتون ويخلفكم أبناؤكم. لو اخترتم الصخرة لكانت حياتكم كحياتها صُلدة وخالدة» آه لو أن الفتى حجر يقول طرفه. « مازلنا، يواصل الله ، نعيش على فكرة الخلود لدى بعض المجتمعات العتيقة التي مازالت مقتنعة بان بوسع الانسان ان يحيا الى الأبد شرط أن لا يضع فاعل شرير جداً لحياته. يعنى ذلك أنموتا طبيعيا أمر مرفوض.

وكما فقد أسلافنا خلودهم صدفة أو المؤامرة شيطانية كذلك يموت الانسان اليوم ضحية السحر أو الاشباح او مهاجمين قُوَ- طبيعيين» وهكذا يعلمنا تاريخ الاساطير المقارن كيف تؤمّن هذه الاخيرة للتجمعات البدائية المعاصرة تماسكها وتعطى لحياة اهلها معنى عندما تقدم لهم اجوبة يقينية لا عن اسئلة اصلها وحسب بل وايضا عن وجودها ومصيرها وتفاصيل حياتها اليومية التى برمجتها الآلهة أو الأسلاف. اساطير القبائل التى مازالت تعيش على الصيد تحدثها عن الكائن العلوى الذى علّم أسلافهم كيف يصيدون وكيف ياكلون كل شئ: مقدر سلفاً فى قضاء الحاجة البشرية!

وما الانسان إلا لعبة الآلهة ، الكائنات القُوَ- طبيعية والأسلاف الذين يقررون له تفاصيل حياته من المهد إلى اللحد ويحفظون له النظام فى الكون ونظام الكون ذاته . تلك هى ذهنية سكان المجتمعات الأسطورية أو ذوى الذهنية الأسطورية من مُعاصرينا يُقيم مرسيا إلياد فى كتابه «مظاهر الاسطورة» توازيا دقيقا للاختلافات النوعية بين البدائى والإنسان الحديث: «إذا كان الإنسان الحديث يرى نفسه نتيجة مجموعة من الاحداث التاريخية ، فان الإنسان «البدائى» يرى ان وجوده كما هو وبالصورة التى هو عليها نتيجة لمجموعة من الاحداث الاسطورية ، الإنسان الحديث يعى أنه من صنع التاريخ والبدائى يتوهم أنه من صنع القوى القُوَ- طبيعية والأسلاف :» بإمكان الإنسان الحديث ، يقول إلياد، تفسير حياته الحالية بالطريقة التالية: وجوده كما هو الآن نتيجة مجموعة أحداث لم تغدو ممكنة إلا باكتشاف الزراعة ، تطور الحضارة فى الشرق الاوسط القديم ، فتح الاسكندر الأكبر آسيا، تأسيس اغسطس الامبراطورية الرومانية ، قلب غاليلو ونيوتن لمفهوم الانسان عن الكون وفتحهما الطريق أمام الاكتشافات



يفقد معناه أى يفقد شريعته الاسطورية فيغدو بدعة وخلافة.

هذا الرق النفسى للأسلاف بما هو وهم أى قطيعة مع الواقع يحقق به الاحياى القديم أو المعاصر رغبة جامحة تهزأ بحقائق الواقع وبما هو عصاب استحواذى يدفع دفعا ضحيته إلى تحقيقه مهما بدا عبثيا وكارثيا للموعى المعطل يصف مرسيا إلياد انتظار عبدة الأسلاف فى جزر الاقيانوس والكوتغو كالتالى: عباد سقن الشحن فى جزر الاقيانوس يبررون عبادتهم لها بما تقوله أساطيرهم من أن هذه السفن سيعود عليها قريبا اسلافهم من قبورهم حاملين معهم كل ما لذ وطاب . لتوفير المخازن الكافية التى تسع الثروات الطائلة القادمة مع الأسلاف العائدين من قبورهم . كما يأمرون بقتل حيواناتهم الداجنة التى لن يعودوا فى حاجة إليها . وهم يعتقدون أن أسلافهم لن يحملوا لهم معهم الأغذية وحسب بل واكسير الخلود أيضا فى سنة ١٩٦١ يقول إلياد ،حدث فى الكوتغو حدث مشابه : فى إحدى القوى أزال السكان سقوف اكواخهم لتسهيل تساقط سبائك الذهب التى سيلقيها اليهم الأسلاف . وفى قرية أخرى أهملت جميع المسالك إلا المسلك الوحيد المؤدى إلى المقبرة لتسهيل عودة الموتى إليهم محملين بالخيرات»

بما أن سلف الاحيائيين الصالح أعرف بمصالح الأحياء من الأحياء أنفسهم فان رق هؤلاء النفسى حيال موتاهم يحول أنشطتهم القابلة مبدئيا للتعقل إلى شعائر مصابية قهرية لا يسعهم حيالها إلا أن يتعمتوا : سمعنا لأسلافنا وأطعنا، يقول مرسيا إلياد : «عندما كان البشر والانثروبولوجى «ستريهلو» يسأل قبيلة أرنثا الاستوائية عن سبب إقامة بعض الشعائر كان اعضاؤها يحيبونه:

لان اسلافنا أمرونا بذلك (٠٠) فى غينيا الجديدة يرفض أعضاء قبائل الكاى تغيير أنماط حياتهم قائلين لأن الأسلاف كانوا يفعلون ذلك ونحن نتصرف مثلهم :كما روى ذلك منذ خلق الأرض كذلك يجب علينا أن نذبح وكما فعل اسلافنا فى سالف الأزمان هكذا يجب علينا أن نفعل اليوم . نفس هذا الدعاء نجده عند الهنودوس : علينا أن نفعل ما فعلته الآلهة فى البداية » . يضيف إلياد : « فى قبائل الهنود على النساء أن يجلس على أرجلهن القرفصاء وعلى الرجال أن يجلسوا وأرجلهم متقاطعة أمامهم لان المرأة الأولى (حواء) والرجل قاتل الوحوش (آدم) جلسا بهذه الطريقة فى البدء (٠٠)

فجر الحداثة بما هي سيادة المفهوم العقلانى للعالم على المفهوم الاسطورى ظل الإنسان يلجأ للغة السحر عندما تخونه لغة المنطق وللتفسير الاسطورى للظواهر كلما أعياه التفسير العلمى . مثلاً : كان مؤسس العقلانية الحديثة ، ديكارت ، يؤمن بأن قوس قزح معجزة إلهية لا تفسر علمياً والحال أن تلميذ الثانوية العامة يعرف اليوم أنه ظاهرة جوية ناتجة عن انكسار ، انعكاس وتبدد الاشعاعات الملونة المكونة لضوء الشمس الأبيض بقطرات المطر رغم تراجع المعتقدات الاسطورية المتبقية تراجعاً هائلاً فى المجتمعات الحديثة إلا أنها ما زالت تهيكّل بدرجة أو بأخرى المخيال الجمعى المعاصر . مثلاً لا حصرأً اسطورتا خلق الكون البابلية وخلق الإنسان السومرية اللتان تبناهما سفر التكوين ما زالتا حاضرتين فى وعى عدد هائل من معاصرينا رغم أن علم الفلك الفيزيائى كشف سر ميلاد الكون منذ ١٤ بليون سنة وعلوم ما قبل التاريخ والبيولوجيا أثبتت تطور الحياة إنطلاقاً من بكتيريا وحيدة الخلية تكونت فى المحيط البدائى منذ حوالى أربعة بلايين سنة.

حضور رواسب الفكر الاسطورى ما زالت أيضاً مقروءة فى رفض فكرة الزمن الدنيوى أى مفهوم الزمن المستقبلى مما يجعله أسيراً للماضى الذى لا يفتأ يجتر نفسه عبداً على بدء كهوة الفصول الرتيبة . زمن بداية اسطورية أو عصر ذهبي يرمز لحقبة تخيلية أو تاريخية تسامت بها الرغبة إلى مرتبة المثال الممتدّى والقابل للتكرار فى عصرنا . الدستور الايرانى ينص على أن الولى الفقيه يحكم فى انتظار عودة المهدي المنتظر «عودة الامام الغائب عجل الله فرجه» .

هذه العبادة الصوفية للماضى راسب من رواسب عبادة الاسلاف السحرية- الاحيائية. تاريخ الاديان المقارن يعلمنا أن هذه العبادة قامت فى المجتمع العشائرى حيث تسود الروابط الدموية بين أعضاء العشيرة . بعبادة الاموات كان الاحيائيون وما زالوا يتوهمون أنهم يتصلون باسلافهم الذين بانتقالهم إلى السماء وبتحولهم إلى أرواح صافية غدوا يمتلكون قوة هائلة لا يمتلكها الأحياء مما جعل هؤلاء فى حاجة لحماية الآباء والاجداد فى حياتهم اليومية . فى الصين القديمة ، الاحيائية ، كان كل نشاط ذى معنى : خطوبة ، زواج ، سفر بعيد ، الحصول على مهنة يتطلب حكماً تنبيه الاسلاف إليها ليعباركوها ويحموها من وراء قبورهم . وكل نشاط لا يحاط به الاسلاف علماً

يفقد معناه أى يفقد شرعيته الاسطورية فيغدو بدعة وخلافة.
هذا الرق النفسى للأسلاف بما هو وهم أى قطيعة مع الواقع يحقق به
الاحياءى القديم أو المعاصر رغبة جامحة تهزأ بحقائق الواقع وبما هو عصاب
استحوائى يدفع دفعا ضحيته إلى تحقيقه مهما بدا عثيا وكارثيا للوعى
المعطل يصف مرسيا إلياد انتظار عبدة الأسلاف فى جزر الاقيانوس
والكونفو كالتالى: عباد سفن الشحن فى جزر الاقيانوس يبررون عبادتهم
لها بما تقوله أساطيرهم من أن هذه السفن سيعود عليها قريبا أسلافهم من
قبورهم حاملين معهم كل ما لذ وطاب . لتوفير المخازن الكافية التى تسع
الثروات الطائلة القادمة مع الأسلاف العائدين من قبورهم . كما يأمرهم بقتل
حيواناتهم الداجنة التى لن يعودوا فى حاجة إليها . وهم يعتقدون أن أسلافهم
لن يحملوا لهم معهم الأغذية وحسب بل واكسير الخلود أيضا فى سنة ١٩٦١
يقول إلياد ،حدث فى الكونفو حدث مشابه : فى إحدى القوى أزال السكان
سقوف اكواخهم لتسهيل تساقط سبائك الذهب التى سيلقيها اليهم الأسلاف
وفى قرية أخرى أهملت جميع المسالك إلا المسلك الوحيد المؤدى إلى المقبرة
لتسهيل جودة الموتى إليهم محملين بالخيرات «

بما أن سلف الاحيائيين الصالح أعرف بمصالح الأحياء من الأحياء أنفسهم
فإن رق هؤلاء النفسى حيال موتاهم يحول أنشطتهم القابلة مبدئيا للتعقل
إلى شعائر عصابية قهرية لا يسمعهم حيالها إلا أن يتمتموا : سمعنا لأسلافنا
وأطعنا ، يقول مرسيا إلياد : « عندما كان المبشر والانثروبولوجى «ستريهلو»
يسأل قبيلة أرنشا الاستوائية عن سبب إقامة بعض الشعائر كان اعضاؤها
يحيبونه:

لأن أسلافنا أمرونا بذلك (٠٠) فى غينيا الجديدة يرفض أعضاء قبائل
الكاي تغيير أنماط حياتهم قائلين لأن الأسلاف كانوا يفعلون ذلك ونحن
نتصرف مثلهم : كما روى ذلك منذ خلق الأرض كذلك يجب علينا أن نذبح
وكما فعل أسلافنا فى سالف الأزمان هكذا يجب علينا أن نفعل اليوم . نفس
هذا الدماء نجده عند الهندوس : علينا أن نفعل ما فعلته الآلهة فى البداية .
يضيف إلياد : « فى قبائل الهندو على النساء أن يجلس على أرجلهن
القرفصاء وعلى الرجال أن يجلسوا وأرجلهم متقاطعة أمامهم لأن المرأة
الأولى (حواء) والرجل قاتل الوحوش (آدم) جلسا بهذه الطريقة فى البدء (٠٠)

تقول تقاليد قبيلة كرابجرى الاسترالية عادات القبلية وتصرفاتها أسستها
فى « زمن الحلم » كائنات فو- طبييعية مثل طريقة طبخ الحبوب ، صيد
الحيوان ، أو الوضع الخاص الذى يجب اتخاذه عند التبول . الا تذكرنا هذه
الطقوس القهرية بفرض الحجاب على المرأة فى إيران وإلا جلدة ٧٠ جلدة
لسوء ارتداء الحجاب أو ضرورة دخول المرحاض بالرجل اليسرى والمسجد
بالرجل اليمنى عند جماعات « التبليغ والدعوة » الأصولية ؟

سأعطى مثلاً أخيراً على خصوبة دراسة وتدرّس تاريخ الأديان المقارنة
للنشء فى المدارس الدينية والجامعات وعلى مدى قدرته التفسيرية لأساطير
الحاضر بمقارنتها بأساطير الماضى مما يجعلها فى متناول الوعي النقدي بعد
ان كانت لغزاً من الغاز اللاوعى: منذ قيام الجمهورية الإسلامية فى إيران
غدّت « العادة المتبعة فى السجن ان العذاري يفتصبن قبل تنفيذ حكم الاعدام
فيهن . لذلك يكتب حراس السجن أسماء أعضاء فصيلة الاعدام وكذلك أسماء
الضباط الحاضرين ثم ينظمون اقتراحاً . تحقن العذراء بمهديّ عشية اعدامها
والغائز فى الاقتراح يفتصنها ، غداة إعدامها يحرر القاضى الدينى بالسجن
شهادة زواج بينها وبين مفتصنها ويرسلها إلى أسرة الضحية مع كيس من
الخلوى » (المرأة الإيرانية والأصولية بقلم اكروموسادات ميرحسينى رئيسة
جامعة النساء الإيرانيات من أجل الديمقراطية ص ١٩١ فى كتاب المرأة
والعنف فى العالم دار ارماتان- باريس ١٩٩٥ بالفرنسية).

لماذا هذا الطقس السوريالى أو هذه الدعابة السوداء ؟ لا أحد يدري . لكن
بعد الاطلاع على طقس مماثل لدى قبيلة كولومبية وثنية نعرف السبب .
يقول مرسيا إلياد فى الفصل المكرس للأسطورة فى كتابه المذكور أعلاه :
« يروى الانثروبولوجى الكولومبى دومولوتيف مراسم دفن فتاة عذراء من
قبيلة كوجى الكولومبية . والمراسم جميعها رموز جنسية فالقبر رمز للرحم
.. قبل أن يضع الشامان (الكاهن) الفتاة فى القبر يرفعها تسع مرات كرمز
للأشهر التسع التى قضتها فى رحم الام ثم يضع معها فى قبرها صدفة
حلزون (٠٠) وهى ترمز إلى زوج العذراء المتوفاة لأنها عندما تصل إلى العالم
الآخر عذراء وكان القبر خالياً من الصدفة فأنها تطلب زوجاً مما يؤدى إلى
موت شاب من القبيلة يلتحق بها ليكون زوجها فى عالم البقاء »!١
حقاً ما أطف وأرق رموز طقوس قبيلة كوجى الوثنية مقارنة بقسوة

شعائر الجمهورية الإسلامية الإيرانية!.

من وجان بوتيرى مؤلف الكتاب انخرط فى سلك الرهبانية الدومينيكية وعمره ١٧ عاما . وجهته الرهبانية إلى دراسة الكتاب المقدس ، وبعد تخرجه شرع يدرسه للطلبة ، لكنه ، كما يقول ، كان من المستحيل عليه أن يحكم على المستوى التاريخى لبعض مقاطع الكتاب المقدس كالخطيئة الأصلية والطوفان والزوجين الأولين الخ فى التاريخ ، يقول بوتيرى لابد دائما من شاهد وبدون وثائق أو شاهد لا وجود للتاريخ « والحال انه لا وجود لوثيقة أو شاهد على وقوع الخطيئة الأصلية طالما أن الإنسان قد انفصل عن الجسد المشترك مع الشمبانزى منذ ثمانية ملايين سنة فأيّة وثيقة تاريخية يمكن أن تثبت لنا تاريخية الخطيئة الأصلية ؟ فى غياب الوثيقة أو الشاهد كان لابد للمؤرخ من اعتبار مرويات الكتاب المقدس مجرد رموز وأساطير جاء الدليل على صحة ذلك بالعثور على أساطير بلاد الرافدين التى قضى جان بوتيرى خمسين عاما من عمره وهو يعمل على فك ألغازها فى مكتبته الباريسى .

تضايقت الكنيسة الدومينيكية من أعماله العلمية فى تطبيق حقائق تاريخ الأديان المقارن على الكتاب المقدس فطرده من حظيرتها . لم يؤثر ذلك فى شئ على مواصلة بحوثه لأنه كان يؤمنذ عضوا فى المركز القومى للبحث العلمى . وربما كان مزأوه من التكفير والطرده فتح الكوليج دوفرانس أبوابها له . يعلق بوتيرى على قرار كنيسسته بطرده : « كمؤرخ كنت أبحث عن المقيقة الموضوعية (٠٠) لقد ضايقت البعض (الكنيسة) فتم اقصائى . وهذا طبعاً تصيرف غيبى لكنه طبيعى . كان على أن اختار حياة [دينية] أخرى لكن لا رغبة لى فى الإجابة عن الأسئلة الشخصية اننى عالم أشوريات وكفى .

قصة جان بوتيرى ومع الانفلاق الدينى هى قصة كل مثقف مع التعصب الدينى الذى يخشى نور العقل كما يخشى الخفاش الظلام أعطى الكلمة الآن للمفكر والمصلح الإسلامى محمد اركون ليفسر للقارئ أهمية أعمال جان بوتيرى على طوال نصف قرن والتى اعطى خلاصتها فى هذا الكتاب:

« هاشم: هل تعتقد أنه لكى يتقدم المسلمون - أو على الأقل لكى يخرجوا من الورطة التى يتخبطون فيها الآن - فانه ينبغى عليهم أن يعيدوا النظر فى العلاقة القديمة بين الإنسان والله ؟ ثم أن يعيدوا النظر فى التصوّر القروسطى عن الله (تصوّر مظلم، قسرى ، مرعب) ..

أركون: بالطبع ينبغي أن نفعل هنا ما فعله نيتشة في منهجيته الجينالوجية عندما كشف عن أصل الأخلاق المسيحية. فلكني تتحرر من شيء ما ينبغي أن تكشف عن أصله أو جذره الأول (أى كيف تشكل وانبنى لأول مرة). ومن المعلوم أنالشيء يخفى سره أو أصله بكل الوسائل وذلك لكى يقدم نفسه بشكل طبيعى ، يدهى ، لا يقبل النقاش . ثم لكى يقدم نفسه وكأنه كان دائماً موجوداً هكذا منذ الأزل، وسوف يظل موجوداً هكذا إلى الأبد . بمعنى آخر ، فإنه يفعل كل شيء لكى يغطى علي لحظة انبثاقه التاريخية، لكى يخفى تاريخيته. هذا ما تفعله كافة العقائد والتصورات الدوغمائية فى جميع الأديان . ولذلك فعندما ينهض مفكر جديد ويحاول أن يفسر وينقب عن أصل الأشياء (أى أصل العقائد الراسخة)، فإنه يجد نفسه وكأنه يرتكب فضيحة أو ينتهك المحرمات. كل مفكر كبير كان يمثل فضيحة فى عصره، شذوذاً عن القاعدة، خروجاً على المألوف. ولذلك فعندما يتقدم فى عملية الحفر أكثر فأكثر ويكاد يقترب من منطقة الحقيقة، فإنه يجد كل القوى المحافظة والتقليدية تنهض فى وجهة دفعة واحدة، وذلك لكى تمنعه من الوصول إلى هدفه. والمفكر هنا يُشبه قاضي التحقيق الذى يُحقق فى قضية معينة أو فى جريمة ما . فإذا كانت هناك قوى كبرى لا مصلحة لها فى الكشف عن الحقيقة، فإنها تُضَرِّبُه مباشرة إذا ما تقدم أكثر مما يجب ، إذا ما تجاوز الخط الأحمر.. حذار إذن أن تقترب من الحقائق قبل الأوان!..

مهما يكن من أمر فإن المنهجية الجينالوجية (أى الأصولية- النشوتية) تدفع بنا إلى طرح السؤال التالى : كيف ولدت فكرة الإيمان بالله لأول مرة ؟ ينبغي أن نعود هنا إلى كتاب العالم النفسى جان بوتيرو : ولادة فكرة الله الواحد : الكتاب المقدس منظورا إليه من وجهة نظر المؤرخ ، وليس من وجهة نظر المؤمن التقليدى . عندئذ نفهم الفرق بين الرؤية التاريخية لأكثر العقائد رسوخا / والرؤية التبجيلية الموروثة . والبرفسور بوتيرو مختص بحضارة وادى الرافدين ، أى بالحضارة الآشورية والأكادية، والسومرية ، ثم بشكل أخص بالأديان السامية القديمة ، أو أديان الشرق الأوسط القديم . وهى الأديان التى سبقت مباشرة الدين اليهودى وانبثاق فكرة الإله الواحد المتعالى لأول مرة.

ويبين المؤلف عن طريق الأبحاث التاريخية والاركيولوجية المسوسة

كيف انتقلت البشرية من مرحلة الشرك وتعدد الآلهة / إلى مرحلة الإيمان بالله الواحد الأحد . ولكنه يبين أيضا وفي الوقت ذاته مدى العلاقة المدهشة (حتى في ما يخص التفاصيل) بين حكاية الطوفان -طوفان نوح- الواردة في التوراة ، وبين الحكاية ذاتها كما هي واردة في أسطورة غلغامش السابقة على التوراة بزمان طويل . وهذا دليل واضح على مدى العلاقة الوثيقة بين الأديان التوحيدية / وأديان الشرق الأوسط القديم التي سبقتها . وقد زلزل هذا الكشف الأركيولوجي الهائل الوعي الغربي كله منذ أن توصل العالم الانكليزي ج. سميث إلى ما توصل إليه في أواخر القرن الماضي (أى عام ١٨٧٩ تحديدا) . وهكذا أثبتت تاريخية التوراة بشكل قاطع لا لبس فيه (وهذا حدث لا يقل خطورة عن الثورة الكوبرنيكية في مجال علم الفلك ، بل يزيد..) .

(من قضايا في نقد العقل الدينى : كيف نفهم الاسلام اليوم) ترجمة وتعليق هاشم صالح.

قد لا يشعر قارئ هذا الكتاب بالغربة عن موضوعه إذا كان قد قرأ كتاب فرانس السواح : «مغامرة العقل الأولى : دراسة في الاسطورة » . وهو كتاب يدرس في السنوات الأربع بالجامعة الزيتونية بتونس وقد نراه قريبا يدرس في جامعة القرويين بالمغرب بجامعة الازهر ونتمنى أن يدرسه النشر مع هذا الكتاب في النجف الاشرف وقم وجميع مؤسسات العالم الاسلامى الدينية لانه لا شئ كتاريخ الأديان المقارن لاجتثاث التعصب من رؤوس الشباب ولأن تحديث الدين عبر تحديث الدراسات الدينية هو الشرط الشارط لكل تحديث.

برلين ٢٠ / ٨ / ١٩٩٩

ملاحظة : لم أقرأ ترجمة الكتاب.

فن تشكيلي

الفن التشكيلي المصرى فى الستينيات

الاتجاهات والأفاق

تأليف: بوجدا نوف

ترجمة: أشرف الصباغ

المرّة فى الشرق الأوسط ، وكذلك فى مصر نفسها بسبب التصرفات الاستفزازية من الطغمة العسكرية الإسرائيلية اتخذ طابع التطويل وما يزال متوترا حتى الوقت الحاضر .

أثناء النضال الطويل والشاق من أجل إصلاح أثار العدوان خاصة فى مرحلته الأولى احتدت التناقضات الطبقية فى المجتمع المصرى ، ووقفت نسايس الرجعية الداخلية الرامية إلى تمزيق الوحدة الشعبية أمام الجهود المتفائلة للجماهير العريضة التى رحبت بجهود السلام التى تبذلها الحكومة . وطوال الفترة الزمنية القصيرة لجمهورية مصر العربية لم تعلن أيديولوجيا الاستعمار الجديد أبدا عن نفسها بهذه الدرجة من النشاط ، مثلما حدث فى ذلك الوقت ، وباستخدام شتى الأساليب والطرق

إن انتاجات الرسامين التى تم ضمها جزئيا إلى معرض « الفن والعمل » فى أواسط الستينات قد أفضت إلى تلك المرحلة الثقافية والسياسية الجديدة فى حياة مصر ، والتى بدأت منذ يونيو عام ١٩٦٧م . وكما حدث قبل أحد عشر عاما (أثناء العدوان الثلاثى) غدت البلاد من جديد عرضة لهجوم عسكري مسلح من الخارج حيث قامت الحكومة الإسرائيلية ، تحقيقا لخطتها التوسعية ، بدهم من الأوساط الامبريالية فى أمريكا بعدوان جديد ضد الدول العربية . وكما فى السابق لعب الموقف الحازم للاتحاد السوفيتى - الذى وجه إدانة حادة إلى المعتدين ، دورا حاسما فى إيقاف النزاع العسكرى .. إلا إنه خلافا عن أزمة السويس التى لم تدم طويلا فإن الوضع السياسى الذى نجم هذه

بهدف التسلسل إلى أوساط الانتلجنسيا الفنية احتلت هذه الأيديولوجيا مواقع في غاية القوة والرسوخ لم تتزعزع حتى وقتنا هذا . كل ذلك لابد من أخذه في الاعتبار لدى تقويم الظواهر ذات الخصائص المختلفة في الفن التشكيلي المصرى وهى بالذات الظواهر التى نشأت عقب عام ١٩٦٧ .

إن التعرف على نتائج الفنانين المصريين يعطى إمكانية لتتبع الاستقطاب اللاحق للقوى الفنية ومع أن هذه العملية قد بدأت مبكرا إلا أنها لم تجر قط بمثل هذه السرعة والوضوح كما هى عليه فى الوقت الحاضر . وخلال الأعوام السابقة كان أنصار شتى المنظومات التشكيلية مع كل اختلافات الأساليب الشكلية ، مع بعض الاستثناءات القليلة ، مرتبطون إلى هذا الحد أو ذاك بالموضوع القومى علما بأن التنافس بينهم أتسم بالطابع الفنى المحض . أما الآن فيدور ، فى ميدان الفن، صراع حاد بين اتجاهات فكرية- فنية متناقضة . ومما له دلالة هو أن الصراع كثيرا ما يتحول إلى صدام بين النزعتين الرجعية والتقدمية حتى ضمن حدود الاتجاه الواحد . والأولى تعنى الدعوة إلى الحداثة « القومية » فى كل مظاهرها ابتداء من المعايير الشكلية الغربية المفروضة وانتهاء بإنعاش الأشكال

التقليدية التى مضى زمنها والتى تعرقل السير الطبعى لتطور الفن فى الظروف الجديدة . وتدافع الثانية عن مبادئ الإبداع الواقعى على أساس اندماج منجزات الفن العالى والقومى - المحلى . وترتكز كل واحدة من هاتين النزعتين على وجهات نظرها معلنة عن نظرتها الجمالية - الاستيطيقية - المثالية الرجعية أو الانسانية الديمقراطية .

الصراع الفنى - الأيديولوجى

يمكن رصد عملية التحديد الفكرية- الفنية للقوتين المتواجهتين ليس فقط فى الفن المصرى ، وإنما أيضا فى البلدان الوليدة الأخرى من قارتى آسيا وإفريقيا . وتحليل هذه العملية يؤكد على عدم صحة وجهات النظر النقدية المعمول بها فى تلك البلدان من حيث تقسيمها السائد لفنانى هذه البلدان على أساس ما يطلق عليهم: فنانون تقليديون ، وفنانون أوروبيون (١) ، ومثل هذا التقسيم يقود فى نهاية الأمر- بعملية تعقيد وحدة الصراع الأيديولوجى- إلى المجال المحدود للمهام المهنية الضيقة . ومن ثم فالدراسة العملية- الواقعية للممارسة الإبداعية تبين أنه ينبغى على العلم أن يقوم بعملية تصنيف مغايرة للفنانين المعاصرين- إلى أنصار الواقعية ، وأتباع الحداثة (٢) . وعند تناول التفاسات الفكرى

أجل ترسيخ وتطوير الجنس الفني الخاص بالموضوعات الحيانية فى فن الرسم، وخاصة نموذج المرأة المصرية . فعلى إثر زيارتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية بصحبة معرضها الشخصى ، قامت بتغيير نظرتها إلى الفن الأمر الذى تجلى فى ظهور الأشكال المتماثلة بلا نهاية للنزعة «المجازية» و«الخواطر البصرية» فى إطار التعبيرية التجريدية «للفنان د. بولوك أما الرسام الشاب م. عمار المعروف كمؤلف لصور الأطفال المعبرة وتكوينات الموضوعات الاجتماعية والحياتية فقد بدأ فى أعوام الستينات برسم لوحات تتميز بالرمزية الغامضة والشكل المقتن جدا . وفى عام ١٩٧٢ نظمت فى جاليرى اخناتون معارض للأعمال التجريدية لكل من إنعام الشاهد ومحمود حلمى اللذين أمضيا فترة من الزمن فى أوروبا . وفى السنة نفسها قامت هيئة التكليم الدولية لبينالى الاسكندرية بمنح جائزة خاصة وشهادة تقدير للأعمال الفنية بالجناح المصرى الذى اتسم بطابع عبثى بحث.

ونحن عندما نذكر تلك الأمثلة لا ننوى إطلاقا التأكيد على أن أى تعارف أو تماس للمصريين مع أحدث تجربة فنية فى الغرب يجب أن يفضى بالضرورة إلى اقتباس شتى

والجمالى - الاستيطيقى الموجود حاليا فى الفن المصرى يتعين التأكيد على التوجه الحاد نحو الشكلية لعدد من الرسامين المعروفين الذين كانوا فى السابق يقفون على أرضية واقعية . فى هذا الصدد ، يبدو أن صلاح طاهر ، الذى بدأ فى السابق برسم المناظر الطبيعية الشاعرية للبلاد ثم انتقل بعد ذلك إلى معسكر التجريديين ، كان محقا عندما قال : «وكما أن الناس فى حاجة أيضا إلى الخيول التى تنقل الأحمال ، وتلك التى يروضونها فى السيرك ، وكذلك التى تحمل على صهواتها الفرسان والحاربين ، هكذا أيضا شأن الرسامين- فنحن فى حاجة إلى اللوحات التجريدية والواقعية والدعائية(٣)» . مثل هذا التأسيس «النظري» لحرية الإبداع قليلا ما ينسجم مع الممارسات العملية لقائله نفسه الذى يصنع تكوينات غير ذات موهوب ، والتى تتكرر على الدوام فى موضوعات مثل «موسيقى الصحراء» و«واجهة معبد الخلود» . ومن الطريف أن اللوحات الأولى منها ظهرت مباشرة عقب تعرف هذا الرسام على أعمال منظر الحركة التجريدية المعزوف «م. راجون» .

وفى طريق تطور مماثل تقريبا سار إبداع الرسامة الموهوبة جاذبية سرى التى قامت فى سنوات الخمسينيات بعمل أشياء كثيرة من

الليينينية وأفكار ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى ظاهرة ملحوظة وهامة ، وهو ما يشهد عليه المعرض اليوبيلى الذى نظم فى الاسكندرية . ومن ثم قامت عملية تجسيد مجموعة الموضوعات الأنية الملحة بالمساعدة على تعزيز مواقع الواقعية فى الفن المصرى لفترة الستينات - السبعينيات .

وقد وجدت تعبئة القوى الوطنية لصد الغزو الاسرائيلى صداها المباشر فى الأعمال الفنية للرسمين والجرافيكين والنحاتين . وفى الفن التشكيلى بمصر وبالبلدان العربية الأخرى التى تعرضت للمعدوان يتعزز بشكل وطيء موضوع المقاومة التى تعود بداياتها إلى أحداث حرب فلسطين ولكنها اكتسبت انتشارا أكبر خلال فترة الصدام المسلح أثناء أزمة قناة السويس وفى الوقت الحاضر أيضا . ولعل الفنانة إنجي أفلاطون قد عبرت عن محتوى هذا الموضوع واتجاهه السياسى ودوره الدعائى الهام أثناء معرضها الذى أقيم بموسكو حين قالت : « هدفنا ، ومهمتنا أن نستميل جميع شعوب البلدان العربية وكل الشخصيات الثقافية إلى النضال ضد المعتدين من أجل مساعدة الوطن على تقريب يوم الانتصار ، ونحن نستفيد فى عملنا من تجربة فنانى الاتحاد السوفيتى الذين ساعدوا بإبداعهم

أنواع النزعة الشكلية . فكثيرا ما تكمن جذور الأخسيرة فى الأيديولوجيا الرجعية للأوساط المحافظة والاقطاعية والبرجوازية التى لا تهتم أصلا بئى تجديد فنى محلى يمكنه أن يأتى من الداخل . إلا أن حقيقة تزايد التأثير فى الوقت الحاضر على الفنانين المصريين من قبل التيارات الفنية التى تمثل آخر الصراعات التى تم استيرادها من الخارج لا تستدعى فى حد ذاتها أى شك . والدليل على ذلك نراه فى قوة وزخم هجمة جميع أنواع النظريات: التجريدية والبغمية والسريالية التى تخلى كلها حاليا بالانتشار بين قسم من الرسمين المنعزلين عن قضايا العصر وعن المهام المطروحة أمام الشعوب العربية وأمام الشعوب المناضلة من أجل استقلالها الوطنى .

الفن التقدمى والقضايا الوطنية خلال السنوات الأخيرة أحرز الفن التقدمى فى مصر انتصارات جوهرية جديدة . وبدأت تظهر فى أعمال الفنانين الطليعيين ، وبشقة متزايدة ، الموضوعات الاجتماعية ذات الأهمية بالنسبة للعمل التصنيعى ، وبناء الحياة الجديدة . والنضال الشعبى العالمى ضد الأعداء ، وحركة التحرر الوطنى ، والصداقة مع الاتحاد السوفيتى ، وغدا التوجه فى الفن نحو نموذج لينين والأفكار

فى إحرار التصر على الفاشية قبل خمسة وعشرين عاما (٤)».

يمكن الحكم على مدى النجاح فى إنجاز هذه المهمة من نطاقات جهود ليس الرسامين المصريين وحدهم ، وإنما معهم الرسامون فى سوريا ولبنان والأردن . ففى أواخر الستينات أقيم فى دمشق وبירות عدد من المعارض الفنية التى قدم المشاركون فيها العديد من الأعمال الفنية المرتبطة بموضوع المقاومة . وهكذا فإن معرض «الصالون الخريفى» (١٩٦٩) فى دمشق كان بكامله تقريبا مكونا من مثل هذه الأعمال التى أنجزها الرسامون م . قشلان م . بصرى ج . خالدى ، ورسامو الجرافيك ن . نبعة ، ب قرقوتلى ، د . جنزلى وغيرهم .وفى عام ١٩٧٠ صدر فى العاصمة السورية ألبوم رسوم نبعة بعنوان «من الأرض المحتلة» المرسومة فى القطاع المأذى لجبهة القتال التى انطوت على قوة انفجار الحقيقة الوثائقية . وقد نالت هذه الطبيعة تقديرا عاليا من قبل الرأى العام الفننى العربى . وتتجاوز أهمية أعمال نبعة حدود الفن السورى إذ إنها تصلح كتأكيد ساطع على انتشار موضوع المقاومة فى إبداع فنانى الشرق العربى . وقد نظمت فى بירות معارض لوحات الفنان ن . إيرانى ، و . بيت الدين م . خطيب

الذين دعوا الفئة المثقفة فى البلاد إلى الوقوف بإبداعهم فى وجه الخطط التوسعية للإمبريالية . وتردد صدى واسع لأعمال الفنان العراقى ما هود أحمد التى كرسها للوضع المتساوى الذى يعمانيه اللاجئين الفلسطينيين الذين طردهم المحتلون الإسرائيليون من أراضيهم الأصلية .وفى معرض «الاستقلال والسلام» الذى أقيم بالقاهرة (١٩٧٠م) تم عرض لوحات يوسف سعيد «مدرسة بحر البقر» ، ومحمود عباس «الأطفال وطائرات الفانتوم» وأحمد مصطفى «العدوان» وكانت جميعها تتميز بقلق اللغة الفنية ، وخاصة فى تلك المشاهد التى يدور الكلام فيها حول الشرور التى اقترفها المحتلون فى الأراضى المفتتمة . الأمر الهام هنا هو أنه استخدمت أحيانا فى تلك التكوينات أساليب التصوير الوثائقى التى تمنح العمل الفنى إحساسا ذا طبيعة خاصة للأحداث الجارية . وعلى هذا النحو يمكن فهم الأعمال الفنية التى سجلت حقيقة القصف الجوى لمدرسة فى إحدى مناطق مصر الريفية . ففى لوحة محمود عباس تترك طائرات الفانتوم المرسومة بدقة فوق القامات المفتتمة للأطفال المتراكضين الذين تم تصويرهم فى شكل يقع قاتمة اللون مما يعطى

تأثيرا نفسيا حادا ومفاجئا . فى هذا المعرض قدمت أعمال إنجى أفلاطون التى انفردت من بينها اللوحتان التراجيديتان من حيث الحالة والمزاج «إرهاب المحتلين» ولجنة من سيناء» . أما لوحة فلسطين فقد أثارت إحساسا مفايرا- عبارة عن تكوين فنى بصورة قدائى عربى مسلح بحيث رسمت وفق التكتيك المعروف لإنجى أفلاطون عبر اللمسة القوية المتحركة لمجموعة الألوان غير الساطعة ، ولكن المكثفة التى تجسد نموذجا تعميميا للشعب المناضل.

هنا أيضا يجد النشاط الاجتماعى لفن الجرافيك انعكاساته الغالبة فى تلك اللوحات المرسومة على الحوامل مثل الطباعة الحجرية والرسم المصغر . وهذا لا يعنى أنه كان بعيدا عن التعامل مع المصق والكاريكاتير وهما النوعان الأكثر جماهيرية لفن الجرافيك والذان امتلکا تقاليد راسخة منذ عام ١٩٥٦ م حيث شغلا إحدى المراتب المتقدمة فى التسجيل التاريخى الفنى لمعركة قناة السويس بفضل خصائصهما الهامة- الفاعلية والتأثير وسعة الانتشار والقدرة على إقامة الاتصال المباشر بالواقع الراهن - وعقب حرب يونيو بأزمته السياسية الطويلة ، بدأ الرسامون فى البحث عن حلول ومعالجات أكثر تعميما وكمالا للموضوع بالجوء إلى فن الجرافيك

للوحات الصغيرة المرسومة على الحوامل.

أما الأهمية الكبرى فتمثلها أعمال الجرافيكى السكندرى الشاب فاروق شحاتة (المولود عام ١٩٣٨م) ، الذى بعد إنهائه دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة بعدينته بدأ العمل بدأب وإصرار نادريين فى تجسيد موضوع اللاجئين الفلسطينيين . وكان لمذهب التعبيرية الألمانى المعروف جيدا للفنانين المصريين تأثير قوى على تكوين الشخصية الفنية القوية لهذا الفنان . وقامت المادة الميائية التى اتخذها فاروق شحاتة أساسا للتعبير بتحديد الصبغة الدرامية لأعماله الفنية وهو الأمر الملحوظ خصوصا فى النماذج المكررة كثيرا للام الفلسطينية . وإذا كان الشكل فى لوحاته الجرافيكية الأولى قد اكتسب تفصيلية كبيرة وظهر تشكيل الجسد البشرى بشكل واضح ، فبعد ذلك ونتيجة لهذا السبب تحديدا بشكل هادئ، وسارت حدود القامات الجوانب المتضادة للأبيض- الأسود ، وأخذت أخذت المساحات الفراغية- فيما بعد - تختلط النعومة الابتدائية للأشكال تتلاشى لتحل محلها التسطيحية الصارمة والتشخيصية المؤكدة المتأنتية بالدرجة الأولى من لوحة الألوان الفاتحة المتوترة . إن تطور الأسلوب الجرافيكى مرتبط



والفنانين الآخرين المعروفين بتوجهاتهم النشطة والفعالة فى أعمالهم الفنية. ومما له دلالة كبيرة أنه فى ظل ظروف هجمة النزعة الشكلية أصبح فن النحت القومى ، فى صورة هؤلاء النحاتين بالذات ، يؤدى دور المحافظ والمواصل لأفضل تقاليد الفن المصرى . ولكن العمليات المعقدة الجارية فيه لم يكن ليتمكن بطبيعية الحال إلا أن تؤثر أيضا فى فن النحت ، ولكنها على أية حال لم تمسه سوى بدرجة أقل مما جرى فى فن الرسم . وعمليات البحث فى المحتوى الوطنى والبنى تعطى هنا نتائج عالية وهو ما يمكن أن نراه على سبيل المثال فى الأعمال الفنية لجمال السجيني . وبصدد شيوع شتى التجديدات الفنية يعود إليه القول التالى: « من المستبعد أن يتم التقليل من الخطر الناجم عن تأثير الحداثة على الانتلجنسيا المبدعة عندنا . أنا لست من أنصار النزعة الأكاديمية ولكننى أرى أنه كان من الأجدى لبعض الرسامين والفنانين الذين فقدوا كل صلة لهم بالواقع أن يعودوا بالذات إلى الاتجاه الأكاديمى بمدرسه المهنية الرفيعة(٥) ».

أثناء مواصلة الفنان جمال السجيني لطريقه الإبداعى فى مجال النقش والطرق على النحاس يقوم بصنع واحد من أسطح أعماله

بتراجيدية المحتوى المتكاثفة باطراد . ومن أجل أن يتحدث عن عذابات وآلام النساء والأطفال الذين ألقى بهم فى معصرة المحن ، يقوم الفنان بخلق تصورات مفعمة بمشاعر الكآبة العميقة واليأس الشديد . وفى لوحات السبعينيات يتنامى الطابع التعميمى للنماذج نحو الشرح المباشر والعبارة التراجيدية كما هو مثلاً فى عمله « الإمبريالية ضد مصر » حيث يظهر غراب مشنوم يمزق أسيرا مكبلا فى الأغلال . إلا أن التشاؤم الكثيب يبدأ بالتراجع تدريجيا تاركا مكانه لامزجة وحالات متغايرة وهو ما تدل عليه الاسكتشات الكروكية للرسم الكبيرة الضخمة التى كانت بمثابة تقرير حقيقى عن زيارته إلى عمال سد أسوان . كما يمكن أيضا ملاحظة أهمية الأعمال الجرافيكية والتسجيلية ، للرسم الشاب فاروق قادر خريج مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة ، التى كرسها لموضوع النضال العربى من أجل الاستقلال فى سوريا ولبنان والتى تم إنجازها كنتيجة مباشرة لجولته فى هذين البلدين.

القضية الوطنية

فى أعمال السجيني

وفى فن النحت يرتبط هذا الموضوع بأسماء جمال السجيني ومحمود موسى وأحمد عثمان

النموذج ، إن تشكيله النحتى فى غاية الروعة ، من حيث المرونة والطاقة الداخلية الكامنة ، والذى بنى على التعميم الواسع للشكل ، وعلى بقية الوضع العام للقاسمة المكتملة داخل إطار الخطوط المحيطية للنقش. هنا يتم فهم تعبير المصرى على أنه تجسيد مجازى للثورة الجارية الموحدة وكقوة هائلة تحطم كل ما يعترض الطريق نحو الحرية والاستقلال.

على نحو مفاهيمى جاءت لوحته التالية- القاهرة (١٩٦٨م) التى صنعها بمناسبة اليوبيل الالفى للعاصمة المصرية . وبدلاً من الحماسة البطولية التى تجلت فى لوحة «التحرير» تحل هنا حالة من السمو الرومانتيكى يتم بها تناول ومعالجة كل تفصيلة من تفاصيل هذا التكوين التشكيلى الرائع على نحو نادر . والنحات إذ يبين فوق القامة المجازية للزمن حماسة محلقة ، يؤكد فى ذات الوقت على المسمى السلمى للشعب المصرى الذى عانى على أيدى الكثير من أجيال الأسر الحاكمة والغزاة المحتلين . وتكتسب الرمزية الشفافة للتعبير فجأة مغزى أنيا لا ينفصل عن الزمن المعاصر.

نموذج العامل المصرى

فى أعمال محمد عويس

إن موضوع المقاومة قد جاء متماسكا على نحو قريب أحيانا مع

«التحرير» (١٩٦٧) حيث يهتم الفنان ، كما فى السابق ، بتجسيد النموذج البطولى للشعب المناضل. وتكتسب رمزية التفكير الفنى لدى السجيني مزيداً من الانقاع ، وتندمج فيها بشكل عضوى التعميمية اللانهائية والدقيقة الحياتية للنموذج الذى يجسد كلا من الإنسان والعصر . ولقد جاءت نقوشه الفنية ، فى الفترة المتأخرة زمنياً ، قريبة على مستوى الروح من فن المصق ، وأيضاً دعائية من حيث طبيعتها ، إضافة إلى توجيهها إلى أوسع فئات الجماهير ، وبالرغم من العودة الجزئية إلى التفصيلية فإن لوحة «التحرير» تمتلك كافة السمات الفنية التشكيلية الجماهيرية المتفردة : «التحديدية» اللازمة للتعبير عن المفزى ، صفاء التكوين ووضوحه والذى يبدو مثل الشعار ، وكذلك الفهم الفنى الواضح والدقيق للمادة المعروضة . فقامة المصرى الذى يحطم شجرة رمزية تمثل روح الإذعان والظلم معروضة من جانب جرى وغير مغتاد . تلك الشجرة مطروحة بين الخطوط بسناقها المعوجة وفروعها الملتوية كأنها تقاوم جهود الإنسان بكل ما فى كتلتها الضخمة . كما أن تعبيرية حركة الجسد وملامح وجه البطل المأخوذ بالغضب الشديد والعزم العازم تخلق الانطباع بالحياة الفعلية التى تملأ

ننظر إجمالاً إلى إبداع هذا الرسام في علاقته بالظواهر العصرية الجديدة في الحياة الفنية للبلاد.

لقد استمرت التقاليد الديمقراطية في فن عويس كما كانت موجودة لدى مؤسسى فن الرسم الوطنى من أمثال كامل وناجى وعياد . إلا أنه خلافا لهؤلاء الرسامين الميالىين إلى المعالجة الشاعرية للحياة الشعبية ، سعى عويس إلى صنع نماذج أخرى أكثر فعالية لمعاصريه تم تنفيذها جميعاً بطموح داخلى وعظمة مهيبة بما انطوت عليه من ملامح عاممة لتلك المرحلة التى أصبحت تاريخية بالنسبة لمصائر الأمم المتطورة ، ويقتصر الموضوع الشعبى فى تكوينات عويس المبكرة على الإدراك السطحى للمقائىات الميائية والوصف الاثنوجرافى وعادة تركيب التفاصيل الميائية الملونة . ومن هذه الأعمال لوحته «العروس» (١٩٥٠م) ، و«أسرة قروية» (١٩٥١) . ولكن سرعان ما أخذ هذا الرسام يصنع عدداً من اللوحات التى تشهد على التطورات الضخمة والهامة فى عالمه الفنى . ونجده ينتقل من الوصف الخارجى للحياة الواقعية إلى عرض أكثر صدقاً للعمليات التى تميز الحياة القومية . وكانت رغبة عويس فى الوصول الأكثر عمقا إلى الواقع والبحث فيه عن القوى التى تساعد

موضوع العامل المصرى ونموجه المفعم بالعماسسة الذى يعود إلى التحولات النشطة الجارية فى بلاده . فى هذا الإطار يجب توجيه أهمية خاصة إلى أعمال الرسام الموهوب محمد عويس (المولود عام ١٩١٩) ، أحد ممثلى الجيل الأوسط من الفنانين والأستاذ فى مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية ، والذى قام فى أعماله بالتاكيد على المبادئ الواقعية وأفكار الروح الوطنية . وقد وصف النحات الألماني ف . كرايمر إبداعاته الأصلية بأنها: «إحدى أسطع وأهم الظواهر فى الواقعية الجديدة بالفن المصرى المعاصر» (٦).

مرهضت اللوحات الأولى بالمعارض لهذا الرسام منذ أوائل الخمسينيات ولكن موهبته تجلت بكامل قوتها بعدئذ خلال الفترة التى بدأ يظهر فيها فى فن الرسم موضوع العمل التصنيعى ، واحتل نموذج العامل الجديد مكانه اللائق إلى جوار قامة الفلاح المألوفة . وقد وجدت أحداث الواقع المصرى الأكثر وضوحاً وأهمية انعكاساتها بشكل أو بآخر فى أعمال محمد عويس - الحركة من أجل العدل الاجتماعى والسيادة الوطنية ، ونمو الوعى الذاتى لدى الشغيلة ، والتضامن القوى بين الطبقة العاملة الفتية ونهضة الجماهير الشعبية نقاعاً عن الجمهورية . ولهذا من اللائق أن

على تحقيق التقدم الاجتماعى تدفعه نحو صنع نماذج الشغيلة والكاسحين . وخلال الفترات الأولى كان تجسيد هذه النماذج لا يخرج عن إطار التخطيطات البسيطة لهذا النوع الفنى والتي كانت تتميز بالملاحظة الحية ولكن غير المنطوية على أى تعميمات كبيرة . وفضلا عن ذلك يظهر نفس الاهتمام لدى الرسام نحو موضوعات الحياة العادية لصفار الموظفين والصرفيين وصبيانهم ، أى تلك الفئات من سكان المدن التى سوف يخرج منها فيما بعد العديد من أبطال أعمال عويس الفنية . وفى لوحات مثل « المكوجى » و « الترزى » و « الصلاق » يتم ظهور معالم الموضوع الرئيسى فى المستقبل والذي تناول حياة ونشاطات بروليتارى المدينة .

كان عويس فى أعوام النهوض الثورى أحد الأوائل فى الفن المصرى الذى توجه نحو تصوير العامل الذى أصبح فيما بعد البطل المعروف فى أعمال الرسامين الشبان . وبالرغم من ارتكاز عويس على الدراسة المباشرة للحقائق الواقعية ، إلا أنه يستطيع أن يضيف على أعماله التحديد الحياتى المطلوب فى عرض الخصائص البشرية النمطية من أجل الوصول إلى عملية الإقناع . ومنذ المرحلة المبكرة من إبداعه يحاول هذا الرسام التجاوب أيضا مع الأحداث

العالمية الآنية والتفاعل معها . وهكذا تظهر فى وقت واحد تقريبا لوجته « العوبة من الفابريكة » (١٩٥٣م) ، ونطالب بإحلال السلام فى كوريا » (١٩٥٤م) .

إن التوق إلى الضخامة والفخامة الملحوظ فى هذين العاملين الفنيين يتأتى من المحتوى الداخلى للنماذج الموجودة بهما بحيث تجذب عويس الخصائص المتكاملة والقوية التى تساعد على رسم اللوحات التى تصور العمل أو النضال . ومن أجل إنجاز هذه المهمة تم إخضاع جميع وسائل التعبير : تكوينات القامات الضخمة ، الإيقاع المتوتر للحركة ، اللون المقتصد . وفى لوحة « العوبة من الفابريكة » ، على الرغم من التغلغل الجزئى عن السطحية المبسطة السابقة يمار اهتمام كبير إلى خشونة الشكل وصرامة الخطوط المحيطية وتقليص تناسبات القامات الأمر الذى يراه به إظهار كل ما هو رئيسى - قوة الشغيلة وأهميتهم - تلك الخصائص المرتبطة بالمعالجة الفنية تستدعى إلى الذاكرة اللوحات الجدارية الضخمة والمهيبة لأساتذة الفن المعاصرين فى المكسيك ، وعلى وجه الخصوص الفنان د . ريفيرا . وهذا الرسام لدى تصويره مشاهد مد طرق السكك الحديدية وتشديد الأحياء السكنية بالمدينة أو أبراج استخراج النفط فى الصحراء

نراه وكأنه ينظر بحب واستمتاع إلى الإيقاع الدقيق لحركات العمال المتملة والثقة المطمئنة على وجههم والتشكيل المعبر للقامات ذات العضلات القوية البارزة. على هذا النحو يتم تصوير القتالين ومعبدي السكك الحديدية في «مد السكة الحديد» (١٩٥٧م)، وميكانيكي «السيارات في» في الورشة» (١٩٥٨م).

ويشعر عويس بضيق المساحة في اللوحة فيسمى إلى توسيع حدود المجال المحد بالاطار والمخصص للرسم . ويجرى ذلك على حساب «قطع» التعبير عند الحواف ، وبالتالي تذكرنا اللوحة أنثى بلقطة سينمائية متوقفة . وكثيرا ما يمر خط القطع على القامات البشرية القريبة جدا من الأماكن الأمامية في مقدمة اللوحة ، ومن ثم تبدأ الأحداث تتقلب أمام أعيننا وراء حدود اللوحة مولدة الخيال بالتسجيل المفاجئ للمرئى بكل ما فيه من واقعية الحياة . وفي الوقت نفسه فإن الدراسة الدقيقة للبناء العام والتوزيع الماهر للكتل الأساسية والبقع الضوئية تساعد على تفادي الوقوع في عدم الاكتمال . ومن هنا تصديدا تمتلك تكوينات عويس الفنية كافة خصوصيات العمل الفني التام والضخم من أساسه.

ليس كل ما أنجز في هذه الفترة

متساوى القيمة من الناحية الفنية . ففي بعض الأعمال يتولد إحساس بالمدرسية الجامدة على مستوى التجسيد على سبيل المثال في عمليات تكرار التكوينات التي تذكرنا بالملصق الملون ، وتجريد الشخصيات من صفاتها الشخصية ، والقياسية المفرطة في الوقفات والمركات . الأمر الذي يجعل الأهمية الاجتماعية للأعمال الفنية أعلى بكثير أحيانا من مجازها الفني . وتوحيد نموذج الشغل ملحوظ بشكل كبير هناك حيث يقتصر المؤلف على عرض القوة البدنية الفشنة . في تلك الحالات بالذات يفقد أبطال اللوحات ليس فقط التحديد الاجتماعي وإنما أيضا الشبه الحقيقي للواقع . وبذلك يبدأ المغزى كله في العمل على خدمة الأهداف الديكورية المجردة . ولكن في أفضل الأعمال الفنية يوفق عويس في رسم نماذج مهيبة وموحية لمعاصريه ، وملينة بالعزة والكبرياء .

في لوحة «العامل يقرأ» (١٩٥٨م) نشاهد إنسان المجتمع الجديد الساعى نحو نور المعرفة . وفي لوحة «الجهة الشعبية» (١٩٦٠م) يتم تقديم تعبير رمزي عن الفلاحين والعمال الذين يشكلون أساس العمل للأمة المصرية بحيث يتألف التكوين من ثلاث قامات بشرية واقفة بهدوء ، وبالقطع الكبير «مغلقة داخل مخطط

عام وتشغل قماش اللوحة بكامله ،والخط الأفقى السفلى يبدو وكأنه يرفع هذه القامات فوق الفراغ المحيط بها حاملا على الشعور ، وبميزد من القوة ، بوحدة الناس وقوتهم الحياتية الجبارة.

أما سلسلة لوحات «السد العالى» التى تشغل مكانا له خصوصيته الشديدة فى إبداعات عويس، فتنتمى إلى الأعمال الفنية التى تم إنجازها عام ١٩٦٤م. وكشأن الفنانين المصريين الآخرين ، قام الرسام على نحو جيد بالقبض على المماس العظيم لمشروع البناء فى أسوان. ولكى يحكى عن انطباعاته بهذا الخصوص قام برسم الآليات المعقدة للأجهزة والمعدات الحديثة ، والتضافر العجيب والمدهش بين القضبان الفولاذية والهياكل الإنشائية والكتل المعدنية وأعمدة الكهرباء المرتفعة نحو قبة السماء الزرقاء. فى هذا العالم الملى بانسجامه الخاص يمنح الإنسان دور التفصيلة الصغيرة فى ماكينة هائلة جيدة الصنع والتنظيم. وعلى غرار ف. ليجيه بتقديسه للتقنية يسمى عويس إلى نقل الإيحاءات المتوترة للمرحلة التصنيعية عبر إضفاء الاستيطاقية على نفس أشكال التقنيات الصناعية. فيتق تقسيم التعبير الفنى بشكل حاد إلى «لقاطات ويبنى كجزء واسع غير

محدود من الكل القائم خارج نطاق اللوحة . وتظهر فى المقدمة الأمامية للوحة مقاطع من كافة أنواع المكائن والآلات التى تشبیه خطوطها وأشكالها قامات شرطية- اصطلاحية تمثل عمال البناء والتركيب . ومثل هذه الصفات كالتسطيحية والديكورية تصبح من جديد هى المحددة فى تنظيم السطح الفنى الذى يولد تشابها مع النقش الفسيفسائى البراق والزاهى.

بعد سلسلة «السد العالى» يتخلص عويس تدريجيا من اصطلاحية اللون وتبسيط دلالات الشكل ويبدأ فى إتقان واستيعاب الوسائل التعبيرية الجديدة ، ويبحث عن تقريب البناء الجازى لأعماله مع تقاليد الإبداع القومى . ويدل السعى نحو التعميمية الفنية والاقتصاد وبساطة الخطوط القليلة والعلاقة الإيقاعية بين كتل الأجسام على استخدام- فى حدود معينة- أشكال الفن الشعبى المصرى القديم والمعاصر وبالتالي تؤكد رسوم هذا الفنان على المعرفة العميقة بالمصادر التعبيرية المختلفة التى ظلت على امتداد فترة طويلة من الزمن تغذى وتثرى ثقافة الشعب الفنية ابتداء من فن الرسوم القديم وانتهاء بالصورة الشعبية فى أيامنا هذه .وعلى الرغم من أن عويس بعيد عن البحوث الأسلوبية التى تهتم قسما

فى الجزء السفلى من اللوحة ويتصادم فى هذه المقابلة مبدآن معنويان مختلفان- التوتر والهدوء . أما الباقية المقتصدة ، ولكن مع ذلك المعبرة ، لمجموعة الألوان السوداء والبنية لقامة الفلاح ، فهى تمتلك ذلك النشاط المميز الذى يحقق حيوية التأثير اللونى . تلك الباقية تؤكد بكتافتها أيضا على مركز التكوين من ناحية ، ومن ناحية أخرى تتناقض بشكل حاد مع الفسيفساء المنقوشة لأزياء النساء وثياب الأطفال معمقة بذلك حالة البهجة لدى الناس الذين يبدوون وكأنهم لا يعلمون بالخطر الداهم ، حيث الخصوصية اللونية هنا غير منفصلة عن خصائص التكوين الفنى فى كليته . وعلى هذا النحو يتم الوصول إلى بقعة التحقيق الفنى للمغزى ومن ثم وضوحه وسهولة فهمه . وإذا ينصرف صويس عن الأساليب التكوينية للنقوش والنحتيات القديمة ، نجده ينتقل إلى معالجة هامة حيث تقوم ملامح الخصوصية القومية بتقوية الحماس الاجتماعى فى العمل الفنى . وقد تمت مراعاة هذا المبدأ نفسه فى لوحة «صياح اسكندرانى» (١٩٧٠م) . بيد أنه هنا قد ظهرت وعلى نحو أكثر وضوحا تلك المساحات الفراغية المليئة بالتفاصيل الخاصة بهذا الجنس الفنى والتى تمنع اللوحة

ما من الفنانين المصريين ، إلا أن الضرورة تقوده إلى إعادة التفكير بشكل عضوى فى التصورات الفنية التى تكونت لديه والبحث فى التقاليد القومية عن السمات والخصائص المشتركة مع ميول ونزعات الإنسان المعاصر وتوجهاته . وبالتالي ينعكس فهم وإدراك دروس الفن فى الماضى والحاضر على المهارة الفنية المتنامية باطراد . وتحل محل التشتت السابق فى اللون مجموعة ألوان أكثر احتمالا ، وتراجع التسطحية المدروسة جزئيا عن مكانها أمام الصياغة المجسمة للقامات البشرية . إضافة إلى الدور الهام الذى يلعبه التنظيم الإيقاعى فى التكوين بحيث يتحقق هذا التنظيم من طريق العلاقة المقصودة بين البقع الضوئية الكبرى .

إن دراسة الفن المصرى القديم يمكن الإحساس بها بشدة فى البناء التكوينى لبعض اللوحات المتأخرة زمنيا ، ذلك البناء القائم على أساس منظومة نطاقات تعبير متباينة ، ويمكن أن تصلح إحدى هذه اللوحات مثلا على ذلك- «الدفاع عن السلام» (١٩٦٨م) التى رسمت على أثر إشغال الحرب الجديدة فى الشرق الأوسط ، وفيها يتم الكشف عن الرمزية البطولية للمغزى عبر المقابلة الحادة واختلاف نطاقات الشخصية المركزية وأبعادها والقامات البشرية



الإمكانية على عملية السرد.

فى أوائل السبعينيات شرع عويس فى العمل على إعداد سلسلة لوحات نوى أن يبين فيها بشكل رمزى الجوهر الإنسانى للحرب ولأى عدوان فى أى مكان مهما كان . ذلك على سبيل المثال كما فى تكوين « الطفمة العسكرية الأمريكية » (١٩٧١م) الذى ككل بالعار قوى الدمار الغيبية التى تعلن عنها الابريالية . وبجوار هذه السلسلة جاءت أيضا أعمال أفكار جديدة تم تكريسها لشغيلة أرض الوطن.

يقول الفنان: موضوعى الرئيسى - حياة اناس العمل . وفى هذا الموضوع بالذات أرى إمكانية بناء الفن الهام على المستوى الاجتماعى (٧) . وهو كنهير متحمس للأسلوب الواقعى يؤكد دوما على هذه الكلمات بالنشاط الاجتماعى وبالجهد أيضا كرسام . وموقف عويس الابداعى الواضح والدقيق عمل على إكسابه الاحترام والشهرة ليس فقط بين الفنانين ، وإنما خارج حدود بلاده . وتحظى الأعمال الفنية لهذا الفنان على الدوام بتجاح فى المعارض المقامة بالاتحاد السوفيتى وجمهورية ألمانيا الديمقراطية وبولندا ودول أخرى كثيرة . وتتجلى الحقيقة الحياتية لفن عويس فى كمال المساعى الفنية وفى التغنى بجمال وبسالة إنسان

العمل وفى التعطش الدائم لمعرفة الجديد.

الملاحح الأمية فى فن الستينات
ينعكس أيضا تنامى الميول الديمقراطية ، التى ميزت الأعمال الفنية للشخصيات الطليعية والمجددة فى الثقافة المصرية ، فى الاهتمام الضخم بالموضوع اللينينى. « لينين - أحد أولئك الذين تنبأوا على نحو صادق كالثبىاء بحلول عصر جديد ، أحد الذين أسسوا وأقاموا تلك المبادئ التى يركز إليها الإنسان الجديد فى اختيار طريقه نحو حياة أفضل (٨) . هذه الكلمات تعود إلى المؤلف المسرحى والكاتب المعروف توفيق الحكيم . وقد قالها بمناسبة الاحتفال باليوبيل المئوى لميلاد لينين ، هى تشهد على تأثير تعاليم اللينينية على أفكار وميول الانتلجنسيا المصرية التى ربطت اسم زعيم البروليتاريا العالمية بالتطور الديمقراطى فى بلادها .

والموضوع اللينينى فى الفن التشكيلى المصرى - ظاهرة معروفة وطبيعية جدا ، وهو يفهم بالدرجة الأولى كموضوع للنضال من أجل الحرية والاستقلال ، ومن أجل التقدم الاجتماعى وترسيخ المثل العليا الإنسانية والسلام . وليس مصادفة أن يحدث ذلك الانتشار الواسع الذى حظى به النموذج البطولى للإنسان

من الرسامين المصريين ومدير مدرسة الفنون الجميلة بالاسكندرية ، وهو معروف كمؤلف للمشاهد المعبرة عن الموضوعات الاجتماعية ، والتي تم إنجازها وفقاً لروح التقاليد الواقعية لأستاذه يوسف كامل. وقد أثبت كامل مصطفى في صياغته لبورتريه لينين أنه ذلك الفنان الكبير الذي يستطيع نقل ليس فقط الملامح الخارجية باقناع ، وإنما أيضاً يستطيع صنع نموذج واسع متعدد الجوانب وملئ في أن واحد بالعظمة والدفء . ذلك البورتريه أيضاً الذي رسم بمهارة الرسام القدير يمثل أحد منجزات الفن المصري الديمقراطي الساعى نحو التعبير عن أهم مشاكل المرحلة المعاصرة وقضاياها.

والأفكار اللينينية للنضال من أجل السلام تؤثر بعمق على الفنانين من شتى الأجيال باختلاف شخصياتهم الفردية ولكن مع ذلك نراها موحدة روحياً في مساعيهم المحبة للسلام التي نجد انعكاساتها المتميزة في تكوينات عز الدين نجيب « لينين من أجل السلام في العالم كله » ، وإنجي أفلاطون الأفكار اللينينية وتميرير الشعب . تلك الأعمال التي جاءت معالجتها على المستوى السريدي تتميز بالسمو التعبيري للوسائل الفنية وهو ما يمكن الإحساس به خاصة في حدة

الشغفيل والمناضل في الرسم والتماثيل واللوحات الجرافيكية بأواخر الستينات- أوائل السبعينات. وقد استدعى التطور الديمقراطي للبلاد ظهور البطل الحقيقي الأصيل في الفن- عامل البلاد والمدافع عن الوطن ، الإنسان الجديد الذي تحدث عنه توفيق الحكيم ، والذي نال تجسيده الساطع في رسوم محمد عويس . ونحتيات جمال السجيني . وعن طريق تصوير هذا الإنسان بالذات اكتسبت أعمال الفنانين المصريين التقدميين أهميتها الاجتماعية والوطنية. وتقف في مصاف واحد معها تلك الأعمال التي سجلت محبة وعرفان المصريين تجاه فلاديمير إيليتش لينين . ويدل على صدق هذه المشاعر نجاح المعرض الفني اليوبيلى الذى نظم فى صيف عام ١٩٦٩م بالاسكندرية.

لأول مرة فى تاريخ الفن المصرى الحديث يتم تكريس معرض كامل للينين حيث كشفت اللوحات الفنية والأعمال النحتية والجرافيكية والأعمال التطبيقية الأخرى التى قدمت عن نموذج زعيم شغيلة العالم وبينت كيف تجسد أعماله وأفكاره فى حياة الجمهورية.

أما بورتريه لينين الذى حاز على أهمية ضخمة فقد رسمه كامل مصطفى أحد ممثلى الجيل الأوسط

وتوتر التوليفات اللونية كما تتفاعل. كما اعمل التلاوين الحمراء والزرقاء والصفرى وهى الغالبة فى لوحة إنجى أفلاطون مع تعدد الألوان فى الشعارات واللافقات التى تخفق فوق رؤوس المشاركين فى مظاهرة يقودها عربى مسلح . ويؤكد سطوع اللون على حالة الإيحاء الشامل والعزم الراسخ لدى الجماهير الشعبية التى تدافع عن حقها فى الحرية والاستقلال . وفى لوحتى عزيز يوسف « لينين والسلام » و« لينين وحقوق الإنسان » تقوم تصورات الرسام من الحياة المسألة السعيدة بالربط على نحو رمزى بين نموذج الزعيم ونموذج المرأة - الأم المنحنية على مهد طفلها .

أما الأعمال الفنية لسعاد أبو أمين التى جاءت فى إطار الأساليب التقليدية للرسم الديكورى المسطح - المستوى فتتميز بالأصالة الفنية . فى أحدها - نشيد السلام يحتل رسم صدرى يمثل لينين المكان المركزى فى التكوين وكأنه مطروق على خلفية ذهبية من سنابل القمح الناضجة . وتقول الفنانة : إن هذه اللوحة تعكس الجهد اللينينى العظيم أمام البشرية ، ونضاله من أجل عالم عادل لكل شغيلة الأرض (٩) . وكذلك يأتى البناء التكوينى للوحة أخرى على شكل سلسلة من صور الزعيم تشكل دراسة لينينية للرسماء المصرية

والمطلوب منها حسب قول الفنانة : تصوير الملامح اللينينية بكل تعدد جوانبها (١٠) .

بين رسامى الجرافيك والنحاتين المشتغلين فى الموضوع اللينينى والقضايا المرتبطة به ينبغى ذكر أسماء فنانين مثل فاروق شحاته ومحمود مرسى . وترجع إلى فرشاة الأول سلسلة من الرسوم الضخمة بالطباعة الحجرية عن تعاون شعبينا وعن التشديد المشترك لسد أسوان . والثانى هو مؤلف تمثال لينين (١٩٧٠م ، برونز) المنجز وفق تقنيات الحفر العمق . والعمل الفنى لموسى ، المصنوع بمعرفة فائقة بالخواص الطبيعية للمادة يتميز بنحت وطرق الخطوط الصارمة ووضوح معالم الشخصية ودقة المعالجات التشكيلية والمجازية . وإلى جانب البورتريه الذى رسمه كامل مصطفى يمثل هذا العمل تصويراً مركزاً للمشاعر الأممية لدى فنانى مصر الذين يعلنون اليوم عن احترامهم للينين وشكرهم له .

وحتى الاستعراض الموجز لأعمال الفنانين الطليعيين الفنية يتيح الإمكانية لبيان ذلك النشاط السياسى والاجتماعى الذى يتسم به الفن الواقعى فى مصر خلال السنوات الأخيرة . وهو المرتبط بشكل وثيق بقضايا العصر الأنية الملحة ، والذى يشهد على التطور

اللاحق لوجهات النظر الديمقراطية بين الانتلجنسيا المبدعة فى البلاد . وتنويعها بخصائص النمو الفنى القومى فى البلاد كتبت مجلة «روز اليوسف» : الثقافة العربية المعاصرة تمر فى طورها بإحدى أعقد المراحل: حيث تسعى كأنما لامتلاك نفسها واستيعاب التراث وإثراء تقاليد القرون الطويلة ، وأخيرا التخلص من الجوانب الضعيفة العديدة . وفى الوقت نفسه يمكن الإحساس فيها بقوة بالنزوع نحو الاقتراب من الثقافة العالمية والتعبير عن وجهات نظر وقضايا وهموم المرحلة الراهنة دون فقدان الطابع القومى (١١).

منذ زمن ولادة الفن المصرى المعاصر فى أوائل القرن العشرين ، مر هذا الفن فى تطوره بطريق صعب . وعلى امتداد عقود من السنين تراكمت تقاليده الواقعية المرتبطة بنضال الشعب المصرى من أجل الاستقلال وإعادة بناء المجتمع على أسس ديمقراطية . وصعوبة هذا النضال التى تقتأت من التصرفات المعادية من جانب الدول الإمبريالية والرجعية المحلية كثيرا ما سبب الانشقاق فى صفوف الفنانين التشكيليين وعرقل تضامن قوى البلاد الإبداعية وتلاحمها وهو ما يمكن رؤيته على سبيل المثال فى التطور الفنى خلال الأعوام الأخيرة .

إلا أنه فى أكثر المراحل مسئولية فى التاريخ حافظ فى مصر على وفائه لتقاليد الواقعية ، وعلى طابعه الأصيل أيضا . أما أفكار التطلع نحو الحرية والشعور الوطنى والعدل الاجتماعى والمساواة فى الحقوق فإنها لم تكف عن كونها عناصر هم وقلق بالنسبة للفنانين من مختلف الأجيال- من مختار وحتى فنانى الاتجاه الواقعى الشبان . وعلى الرغم من التأثير المصدود للحدثة التى نالت الدعم من جانب بعض أوساط الانتلجنسيا البرجوازية ، فإن الواقعية بالذات كانت دوما وستبقى النهج الإبداعى الأكثر فاعلية وغيرة لدى العديد من الرسامين والنحاتين والجرافيكين المصريين.

أما الخواص المميزة للفن المصرى فى العصر الحديث وسعيه نحو العرض الصادق للواقع الحقيقى ونحو البحث الجاد عن الوسائل التعبيرية المتفردة فقد وجدت جميعها إنعكاساتها فى أفضل أعمال هؤلاء الفنانين . ويؤكد تاريخ تطور المدرسة الفنية القومية ليس فقط على مجرد سلسلة معقدة من الأخطاء ، وإنما أيضا على اجتيازها والدأب على تذليلها والبحث المشابر عن الطريق الخاص فى الفن.

إن الأخطاء الأساسية وعدم دقة التقديرات على طريق التطور الفنى

ويرى فنانون مصر التقدميون أن حل تلك المشاكل وغيرها من تلك التي يملها الواقع والزمن والعصر من أولويات واجبهم الوطنى . حيث أن أهمية فنهـم المفعـم بالإنسانية وحب الحياة تتجاوز حدود الإبداع القومى -المحلى إلى ما عداها . وفنهـم هذا يتجاوب أيضا مع المساعى الديمقراطية لجميع الشخصيات الطليعية فى ميدان الثقافة الفنية المعاصرة.

لا تزال غير محلولة تماما وحتى فى الوقت الحاضر أيضا . والرئيسى منها- النقل الميكانيكى للتقاليد القومية وتقليد نماذج النزعة الشكلية الغربية- تلك التى تضىفى على أعمال بعض الفنانين إما سمات الانغلاق المحلى- الاقليمى ، وإما على العكس جميع خصائص الحداثة الكوكبية البعيدة تماما عن الخصوصية القومية . لأن تطور الإبداع الطليعى يتطلب الربط بين الفن والحياة وهو الأمر الذى يطرح اليوم على فنانى مصر مهام جديدة.

هوامس

٥- من حديث لمؤلف الكتاب مع جمال السمينى . القاهرة ، يناير ١٩٧٢م.
MOHAMED EWISS KUNSLER-٦

DER GEGENWART. DRESDEN, 1960.

٧- من حديث لمؤلف الكتاب مع محمد عويس . الاسكندرية ، فبراير ١٩٧١م.
٨- انظر مجلة «الادب الأجنبى» ، ١٩٧١ ، العدد ١.

٩- هذا المقطع مأخوذ من مقال :
يفجينى بريماكوف . بالابرة والفرشاة -
جريدة برافدا ، ١٩٦٩م ، ٢٦ يوليو .
١٠- نفس المرجع .

١١- ١. المجازى . «الثقافة المصرية فى مرآة الزمن» . مجلة ما وراء الحدود» ، ١٩٦٨م ، العدد ١٢ .

١- هذا التقسيم يرد على سبيل المثال فى كتاب:

H.SAID CONTEMPORARY ART
IN EGYPT. ZAGREB, 1964.

٢- يقوم ب . فيمارن بتناول هذه القضية فى مقاله «إشكاليات الفن فى الجمهوريات الوليدة بآسيا وأفريقيا» .-
مجلة الفنون ، ١٩٦٦م ، العدد ٣.

٣- هذا المقطع مأخوذ من مقال : ل.
كورنيتسوف البطل -إنسان العمل -
جريدة برافدا ، ١٩٧١ ، بتاريخ ٢ يناير .

٤- هذا المقطع مأخوذ من مقال :ج.
سبيتسين الفرشاة النارية لانجى
أفلاطون -جريدة الثقافة السوفيتية
١٩٧٠م ٢٨ مايو .

صدام الحضارات .. رمال متحركة

محسن فرجاني

صياغتها لمادة الحضارة في القرن التاسع عشر . وبطبيعة الحال ، فقد سيطر على الموقف مدخلان مناسبان : البيئة ، السلالة ، وذلك لكشف معضلة التفاوت الثقافي بين مختلف الجماعات البشرية بوصفها أولى القضايا الثقافية الجادة .

ثم إن " السلالة " لم تحل مشكلة فروق المستوى الثقافي من ناحيتها ، و " البيئة " لم تحسم نقاط التشابه الطبيعي : (الظروف الطبيعية لم تفسر ظهور حضارات موازية لكل من وادي النيل ، ودجلة والفرات ، إذ لم تعالها أو توازيها حضارات بازغة في وادي الأردن وريوجراند على التوالي)

وبإخفاق التفسيرين ، انفتح الباب تلقائياً نحو الأساطير ، وتم تقضية وجهة النظر بالمدخل التاريخي ، خصوصاً أنه كان يناسب

في موضوع الحضارة ، يستطيع أي إنسان أن يشكل لنفسه وجهة نظر ، وليس من المستبعد تماماً أن يجد الناس ، كل الناس ، طرق اقتراب مناسبة من هذا الصرح الكبير . والموضوعية هنا ، شرط متعسف - غالباً - لطبيعة المزاج الإنساني ، خصوصاً أن المركب الحضاري يشمل ، في جانبه الثقافي ، عناصر : الدين والفن واللغة ، والعادات . لذلك ، فتقدير الحقائق - ثقافياً - يتلون بلغة الخطاب ، وصوت المتحدث WHO'S SPEAKING - على حد تعبير جون توملينسون (١) - أضف إلى ذلك حداثة الطرح الأنثروبولوجي عموماً ، والذي ظل - وتقريباً مازال - يحمل ظلال تأثير الثقافة الأوروبية الحديثة على الثقافات الانسانية البدائية ، على كل الغرباء الآخرين outsiders ، وبالطريقة التي تمت

× تعلق هام على النظرية ، مناسبة صدور الترجمة العربية لها .

المنظور الغربى فى رؤية الحضارة كوحدة كاملة Totalite وكان قالب التاريخ الرومانى يحدد مفهوم الحدث التاريخى المنقضى الذى ساعد على الرؤية الكاملة ، لكنه لم يفسر الظاهرة الإنسانية الأوروبية بتقاطعها الزمانى والمكانى (هنا والآن) ولفترة ما ، صار ذلك بالضبط هو مأزق الموضوع الحضارى فى التناول الغربى ، وخلاصة أزمتة التى تمثلت فى:

أ- افتراضات غير يقينية للبدائى ، تمضت عن مقولة " الانساق الرمزية" كاشفة للأنماط بفسر قوانين (را ، ريفانز بريشارد).

ب - تاريخ قديم موثق ومسجل ، الحضارة مادته بوصفها زعفر وحدة من الدراسات التاريخية (٢) لكنه رابط أحداث ، مهمته تأويلية لاتفسيرية.

ج - حاضر تأملى وتطبيقى ، تشبك فكرة الحضارة فيه مع حقائق واقع الغرب السياسى فى منتصف القرن ، حيث يتم استدعاء الفكرة الافتراضية - العاجزة أصلاً - لتقدم على عجل ، غطاءً علمياً - بل وقادراً - على تحديد العلاقة مع شعوب المستعمرات.

وفى وقت بدا فيه للغرب أنه " لا يستطيع أن يسود العالم سياسياً" (٣) برزت ضرورة التاصيل العلمى للموضوع الحضارى ، لكن تلك - تحديداً - كانت هى المعضلة الكبرى التى واجهت المشروع النظرى كله ، ليبقى رهين الموقف

التعريفى المتردد بين محاولة صياغة النتائج فى قانونية علمية صحيحة وصابقة وبين التردد على كل اجتهاادات الرأى التاريخية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والجغرافية ، بل وحتى السياسية (را . جمود) قوالب التفسير فى الأنثروبولوجيا السياسية على النحو الذى نراه فيما يمكن تسميته بـ " نظرية صدام الحضارات عند هنتنجتون ، ونموذج صياغتها الذى تضمن محاولة التجريد وصولاً إلى صياغة علمية مشفوعة بدم مكانة العلم فى الحضارة الغربية . ولفترة ما ، جرت محاولة صياغة الدراسات الحضارية على أساس النتائج المتبلورة فى الميدان البيولوجى (٤) ، ومنها انعطفت بزواية مائلة على الاجتهاد السيكلوجى ، وفى طاره ، حاول فرويد (سيجموند) أن يفسر الثقافة بمقولة المكونات السيكلوبولوجية الكامنة فى أعماق الطبيعة الإنسانية ، تلك التى بقيت هاجساً ملحاً فى خاطر الغربى ينزع إلى تقديم غطاء مقبول لـ " تنوع الثقافات " . وكانت رؤية " فرويد" تعكس لوناً من التأملات التطورية التى فات أوانها ، إذ لم يكن مقبولا وقتها أن يقال بافتراض تنوع النضج فى الحضارات بتصور أن الشخصية البدائية للحضارة مماثلة للشخصية الطفولية ، ومن ثم ، لا يعود محتملاً أن تصل جميعها إلى مرحلة متكافئة فى النضج . ورفضت وجهة النظر بعنف ، بوصفها قد تجاهلت البيئة

الاجتماعية والثقافية ، وهاجمها " فرانز يواس " و " مارجريت ميد " ، ومن حينها ، صار وراء كل اقتراض علمي مبتسر للحضارة سيجموند فرويد ، وخلف كل ناويل فلسفى كقيمة نظرية فرانز يواس ومارجريت ميد .

وفى الحق ، لم يكن كل " فرويد " خطأ ، كما لا يعد فرانز يواس متحدثاً بكل الحقيقة . ذلك لأن نوافذ " الغرب " كانت تطل باستمرار على تجمعات " الآخر " الإنسانية ، وتراها أقل تطوراً وأبعد عن اللحاق بركبها المتقدم ، إلا أنها ، بدت من جانب آخر ، أقرب إلى الحاجات الأساسية التى فقدها الغرب بتأثير عصر الصناعة فيه وبطغيان " ماديته الثقيلة " التى تركت الآخرين ببراءتهم الفطرية .. واحة التصحر الأدمى وأمل الخلاص الحضارى المنتظرا

لذلك ، كان المطلوب ، توفير حدود رؤية حضارية للعالم تتسع لأثنين : واحد هناك ، يدانى ، فقير متخلف ، لكنه احتياطى الإنسانية الباقى ، خاصة حضارة جاهزة للطرق والتشكيل ، وبالتالي : مشروع مستقبل والثروة لها أيضا جانبها الفكرى . والثانى ، هنا ، متطور ، حديث ومتقدم ، وبزعم التفوق فهو يملك تصورات علمية جاهزة ومجربة لإلحاق الآخرين الناهضين من غفوة مواريثهم (المكون الثقافى) الراغبين فى اللحاق بركب التقدم (المكون الحضارى) .

تلك ، تقريبا ، خلفية عامة جرى

عليها وبموجبها استدعاء الموضوع الحضارى الذى جاء هو الآخر :

١- متائراً بقسمة (الغرب / الآخر) لينتج ثنائية (الثقافة / الحضارة) . ورغم التمييز ، بدرجة ما ، يجتسم قدرأ من التوهم والغموض بازواجيته المستوحاة - ربما - من المعارضة الضالطة بين الروح والمادة ، الأفكار والأشياء .. وفى صيغتها الألمانية ، فقد شاعت التفرقة ، وكان المضمون وقتها جماليا ، نشأ فى أجواء القرن التاسع عشر ليعطى للثقافة معناها من " التقدم الفكرى الذى يتحصّل عليه الفرد أو الجماعات الإنسانية بصفة عامة " (٥) أما الجانب المادى فى حياة الأشخاص والمجتمعات فقد أفردت له قسمة الـ (حضارة) ، وهو التمييز الذى يرفضه هنتنجتون زاعما الرفض العام له خارج ألمانيا (هكذا .. فى المطلق !) . (٦)

٢- ثم إن الثنائية أتكأت بعنف على نقطة ضعف كامنة فى المادة الحضارية ، بقيت محتواة فيها منذ أن ارتبطت بـ " الاجتماعى " الذى ساهم هو بنفسه فى أن يشطرها إلى نصفين ، أحدهما : كان يجادل مع ايفانز بريتشارد حول تركيبها فى النسق الخلقى والرمزى الاستعارى باعتبارها موضوعاً للدراسات الإنسانية ، والآخر : مع " راند كليف براون " وهو يرجع إخضاع المجتمعات الإنسانية لمعيار الدراسة العلمية بمفهوم النسق الطبيعى ، بهدف استنتاج قوانين تسمح بالتنبؤ فى قالب نظرية وظيفية .

٢- ثم ، وبتأثير الثنائية نفسها ، لكن من منظور غربي مزدوج (أوروبى / أمريكى) تداخلت فيه خصوصية التنوع الأوروبى مقابل كل وحدة ثقافية داخلية فى تكوينه ، لتنتج هى الأخرى ازدواجية تعريف على مستوى (التعددية / الفردية) وصار مصطلح " الحضارة " يشير إلى مجموعة من الثقافات الخاصة ذات التشابه والأصول المشتركة - مثلها الأعلى حضارة الغرب ككل - ذات درجة عالية من التطور والتعقيد فى التنظيم الاجتماعى (المعنى الشفهى المتداول لمصطلح " الحضارة " (٧) أما الثقافة فترتبط بمجتمع معين محدد الهوية (فرنسا أو الولايات المتحدة مثلا)

هكذا ، أنت ترى ، كيف كان الصراع فى الحضارة قبل أن يكون خارجها ، وفى النتيجة ، أصبحت " القيمة " التى تمثلها الثقافة ، هى التى تعدد " الاتجاه " نحو تعريف الحضارة .. لكن ، كيف كان ذلك بالضبط ؟

لم يكن لقرنين اثنين من الزمان أو أكثر قليلا أن يلغيا كوامن دقينة فى الوجدان الغربى ، رسمت فى / منذ بدايات علم الأساطير اليونانى بوصفه أصل ومنشأ العلوم ، يتضح ذلك - مثلاً - فى منهج البحث الاستشراقى بتركيزه على الوثائق والمخطوطات والنسخ الأثرية المتحفية ، كواجهة صماء ، وليس باعتبارها مرحلة فى مجتمع مازالت له حياته المستمرة (٨) ، ولقد يبدو ذلك طبيعياً فى ظل ظروف حتمت

على المؤسسات العلمية والجامعات فى الغرب التضحية باستقلالها التاريخى فداءً للاعتبارات والإمكانات المادية وكيفت نفسها طبقاً للأهداف والطموحات السياسية والاقتصادية التى شغلتها كثرة نظم الانتاج والاستهلاك من مراجعة بنود ثقافية فى غاية الأهمية (٩) ، وفى خلاصة : كانت تعمل بأكثر مما تفكر ، وتقيم بحسب ماتستهلك ، حتى صار من الممكن التضحية " بالثقافى " مقابل " الحضارى " .

هذا الخضم الهائل والمتنوع كان يهدر صاخباً على الشاطئ الأوروبى ، تنوع هائل بحق امتلات به صفحات المادة الحضارية / الثقافية . وربما من هنا - للمفارقة - جاءت الصياغة الموفقة البارعة لتعريف " الثقافة " على يد الإنكليزى " إدوارد تايلور " ... ذلك الكل المركب الذى يشمل المعرفة والمقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف ، وكل القدرات والعادات التى يكتسبها الفرد بوصفه عضواً فى المجتمع .

ودعك أيضاً من التفرقة بين " الثقافى والاجتماعى " ، فحتى " كلود ليفى شتراوس " نفسه كان يخلط بينهما (وليس هنتنغتون وحده الذى يفعل ذلك) وذلك كله على النقيض من " روث بنديكث " التى تجعل التاريخ معملاً دائماً للحضارة ، إلا أن تجربة الخلط هنا قديمة ، بدأت على يد المؤرخ الألمانى أدلونج (١٧٣٢ - ١٨٠٦) وكان اصطلاح الثقافة عنده يشير إلى

وصف عملية التطور الحضارى ، ثم
جساء كـروبر -Kroe-
ber كلاكهون Kluckhohn يعطيان
أمثلة ، فى معنى شبيه ، وذلك
باستعارة المصطلح من الفرنسية ،
وفقط فى القرن الثامن عشر أصبح
المصطلح يستخدم بمعنى التقدم
العقلى والاجتماعى للجماعة
الانسانية عامة ، ثم انتقل مفهوم "
الثقافة" من الألمانية الى الانكليزية ،
وأصدر تايلور التعريف الأنجلو
ساكسونى للثقافة - السابق ذكره -
ووصل الموضوع الحضارى تحت غطاء
الأنثروبولوجيا الى الولايات المتحدة
، وهناك أخذ يعرف نفسه كعلم
للثقافة - لكن وبتأثير ثنائية المزاج
النفسى الأمريكى الشهير - انقسم
إلى :

أنثروبولوجيا ثقافية مقابل
أنثروبولوجيا طبيعية.
وفى الولايات المتحدة وقد صار
المجال الثقافى لصيقاً بالحدود
الرمزية الجديدة التى كانت ملء
السمع والبصر ، ومع الإصلاح
الثقافى للبحث عن قوانين علمية ،
كانت محاولات التوصل إليها فى
الجانب المادى " المصارة " (وأنا هنا
أستخدم تعريف هنتجتون لها) قد
فشلت تماماً ، استمرت الجهود ، فى
الجانب الآخر الذى كان مهملأ فى
زوايا المبحث الثقافى ، لكنها وجدت
نفسها وجهاً لوجه مع " البدائى " من
جديد ، وكان ويسلر Wissler هو الذى
توصل إلى مقولة : " إن النمط
الانسانى يمثل جزءاً من السلوك
الطبرى للانسان " - ولكن ، وبمفاجأة

صادمة لمحاولة التأصيل العلمى -..
إن لكل ثقافة خطة ونمطاً ، ولكل
منهما مضمونه الخاص أيضاً ، هذا ،
ولا يمكن القطع بالسبب المباشر فى
هذا التسويع : هل كان محاولة
لتأسيس اتجاه أمريكى متعالم أراد
أن يثبت وجوده مقابل المدرسة
الأنثروبولوجية البريطانية المتأثرة
بدور كايم ، والقائمة على تغليب "
الاجتماعى " على " الثقافى " ،
فاتكات الرؤية الأمريكية من ثم على
" الثقافى " باعتباره الحقيقة
القائمة ؟ أم لأنها ، أى المدرسة
الأمريكية ، كانت " متأثرة فى
محيطها الإقليمى ، من واقع تجربتها
مع القبائل الهندية الأصلية التى
بدت مجتمعات مجزأة غير
متماسكة ، مما جعل دراسة ثقافتها
أسهل كثيراً من تحليل بنائها
الاجتماعى ؟ أم لعدم وجود تقاليد
قديمة تربط الباحث الأمريكى
بدراسات عقلية مركزة تستغرق
وقتها طويلاً - كما هو الحال فى
بريطانيا ؟ (١٠)

وأيا ماكان ، فقد تلقفت " روث
بنديكت " الصياغة الجاهزة ، وشكلت
منها الأساس النظرى لفلسفتها :
الأنماط الثقافية - cultural pat-
terns ولم تكن فى جوهرها نظرية
بسيطة متماسكة ، بقدر ماكانت
تخريجا توليفياً مركباً من : البناء
النظرى لمدرسة " الجشطالت "
النفسية زائداً عليه مركب التقابل
بين الشخصية والثقافة على أساس
البعد الزمنى (التاريخى) بالإضافة
إلى وجهة التقبل أو الرفض

الاجتماعى لعمليات السلوك فى إطار عملية المواءمة . وكانت النظرية ، بالجملة ، عرضاً لمشكلة أكثر منها مشكلة تجميع وحصر وربط القالب النظرى بـ بعضه ببعض . فالثقافة ، ذات المائة وخمسين تعريفاً (حسب تقدير نقدى لـ كلاكهون ، ويقدم فى علم النفس وأخرى فى علم الاجتماع ، وعلى كسر هامشته الضئيل) لم تكن تلك أن تتحول فى فضاء أبعد من ذلك ، حتى أن " كروبر " أعلن ، ذات مرة - فى حسم للموقف : " إن معرفة الصور والأشكال التى تتخذها الثقافة وكيفية أدائها لدورها أجدى من محاولة فهمها من مجرد الحصول على تعريف مركّز عنها " (١١)

كما لم تتوصل الدراسة الثقافية المعزولة عن علم الاجتماع إلى شئ ، والذى أتت به نظرية " الصيغ الثقافية " لـ بنديكت كان فى حقيقته تعبيراً عن السمة الحضارية باستخدام " المشطالت " النفسى ، لكنها لم تأت بقوانين علمية وحسب تعبير أصحابها أنفسهم .. " ليس فى الثقافة قوانين محددة ، وإنما مسارات عديدة يغلب عليها اتجاه سائد ، أما المادة الأنثروبولوجية ، فتقتصر على دراسة ثقافات جزئية معينة بدون تطبيق لـ أى خطة تطويرية عامة ، وكل ثقافة تدرس على حدة .

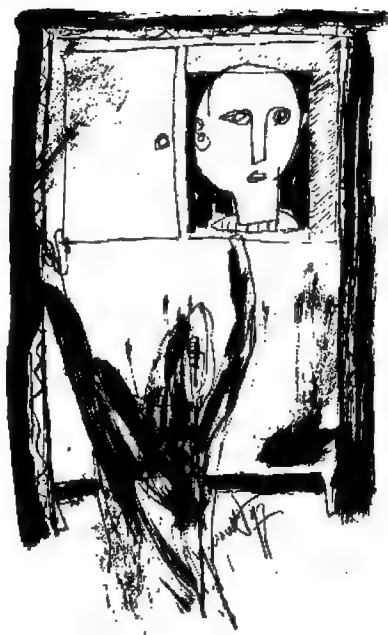
وبالنسبة إلى مفهوم قصد إلى الموضوع الحضارى من البداية بغرض الوصول إلى تصور للتطبيق والتعميم القائم على معايير

مضبوطة بقوانين اختبرت وأعطت نتائج صحيحة ، صادقة ولازمة تجريبياً ، فقد مثلت الخلاصة الصافية فى الجهود التحريفي ، ليس فقط نقطة ضعفه الكبير ، بل وأرحت أيضاً بتقديرات متشككة فى احتمالات التثبت من صدق النتائج ، وإن فلا أرض صلبة هناك ، إذ لا يوجد إطار ثابت واضح ومحدد لطبيعة وتركيب الموضوع الحضارى بعامة (الثقافة / الحضارة) ، فهكذا ازدهرت سوق " الأنا " والـ " نحن " وراجت بضاعتها بغير مثيل !

والآن ، ومن مجموع هذه الخلفية ، تعال نتأمل نقطتين اثنتين فقط ، هما - فى تقديرى - الأساس النظرى للكتاب / المونوجراف : " صدام العالى الجديد " ، إعادة صنع النظام العنوان نفسه بـهذه :

أولاً : فى " صدام الحضارات " أين نقف هنا ؟ ومن الذى يتكلم ؟ وعن ماذا ؟ ..

أ- منذ زمان ، كتب " أرنولد توينبى " فصلاً من كتابه " الحضارة فى الميزان " عن صراع الحضارات وربما أنه استشعر خطر أو مسئولية الاجابة عن الأسئلة الثلاثة السابقة - ومع أنه كان يتكئ على المادة التاريخية أصلاً ، والحياد هنا ممكن لأن الإطار يوفر قدراً من الموضوعية - إلا أنه لجأ إلى حيلة أدبية بارعة وقفز فى الخيال إلى المستقبل البعيد (سنة ٤٠٤٧) ميلادية ليعالج واقع الغرب (سنة ١٩٤٧) لكنه ظل يعرف نفسه كباحث غربى " انجلو فونى "



يتحدث عن الحضارة الغربية بالصوت التاريخي: تطور زمني - أصول - عوامل مؤثرة في التطور .. إلخ

ب - ضمير المتكلم في المادة الثقافية يكتب أهمية قصوى ، وفي حالتنا هنا ، فالكاتب أنجلوفوني - باعتبار المركزية البريطانية - وكتابته بالانكليزية يمكن أن تفيد في معنى ما ، ممارسة سلطة الوعي بالإثنية عن الآخرين (نحن الكبرى ، مقابل هم بعبارة هنتنجتون) ذلك أن الكتابة بالانكليزية - والترجمة عنها - تقع في مركز مهم وبارز في مستويات العرض والتلقي والمراجعة والتعليق ، شأنها شأن الصوت الأكاديمي الغربي في الوقت الحاضر .

ج - وعن ماذا ؟ لأننا إذا افترضنا أن الموضوع الحضاري برمته لم يهتد إلى تعريفاته الواضحة ، ولم يتوصل منها إلى قوانين وقواعد لازمة وصادقة بالنسبة للجميع ، فما هو المقصود حقاً " بالحضارات " - مفردة أو جمعاً - بغطاء مادي أو روح ثقافي - تلك التي سيقع بينها الصدام ؟ وحتى لو أخذنا بمفهوم هنتنجتون للحضارة ، باعتبارها الكيانات الثقافية الرئيسية في التاريخ الانساني ، بالمعنى الواسع الشامل لكيانات ثقافية أصغر وأقل فالتمييز يبقى قائماً ولا يدفعه قوله: " إن الحضارة والثقافة كلاهما تضم المعايير والقيم والمؤسسات وطرائق التفكير المكتسبة كميراث تقليدي " (١٢) فهذا - بوضوح -

تعريف أرسطي ، لونا ورائحة ، يتطابق مع الرؤية الأرسطية القديمة للدولة العالمية ، لكن ، فقط ، بقليل من هامش تأويلي يقترب من اجتهد "توما الأكويني" الذي يخضع فيه أجزاء الثقافات الفاعلة في تماسك كل حضارى لايتجزأ . ولأن هنتنجتون يضع المسألة الحضارية بكاملها في كفتين : الغرب ، والآخر ، فقد كان مناسباً أن يستعير للغرب فيه مشروع توما الأكويني ، كما كان يتطابق فيه القلب المسيحي (في نحن الكبرى) مع الأطراف الرومانية ، وتبقى للسياسة صدارتها فوق القلب اللاهوتي (الثقافي عمومًا) تأسيساً على أن الدين أهم عامل بين العوامل الموضوعية التي تعرف الحضارات بحسب زعمه (١٣)

ودع من أن الموضوع كله ، يعيد إلى مقولات قرون وسطى ، فلو كان مطلوباً حقاً أن نتصور محددات الثقافة والهويات والكيانات الحضارية بوصفها تشكل أنماط التمسك والتفسيخ والصراع في عالم ما بعد الحرب الباردة (والتحصيد الزماني هنا يتقاطع مع الثقافي بغير مرجعية واضحة) فالمهمة الأولى ، إذن هي أن نضع تعريفاً معلوماً جامعاً مانعاً ومحدداً لـ " الحضارة " وكما ينبغي أن نفهمها في هذا الشطر الزماني ، وإلا فغياب الدقة هنا ، بعلمية الحساب الديكارتي الصارم ، يدع الفرصة لكل كيان حضارى يعرف نفسه وفق شروطه ، مما يخلق مسارات مبهمه

تتقاطع عليها حدود الخصوصية الثقافية ، التي قد تبلغ في تنوعها : تركيباً ، وطبيعية ، ودرجة تطور مبلغاً شديد التباين ، يعطى في إجمالها الأخير أكثر من منظور وسياق لما يسمى بـ "الصدام الحضارى".

× فمن منظور غربى مطلق - مثلاً - كانت " البيئة العالمية المتغيرة ، هي التي دفعت إلى الواجهة بالاختلافات الثقافية الأساسية بين الحضارتين الآسيوية والأمريكية (١٤) ، وهي إشارة تعنى قيام " حالة " صدام حضارى بين آسيا والغرب ، وبالفراض الأمريكى فى قلبها بأن قيمه ومؤسساته صالحة عالمياً بامتلاك القوة لتشكيل السياسات الداخلية والخارجية للمجتمعات الآسيوية (بالمفهوم الكتلى للحضارة عند هنتنغتون).

× بينما أن نموذج الصدام ومن منظور آسيوى (لناخذ الصين كنموذج مفاير) يكون قد وقع فعلاً وانتهى - كموقف وليس كحالة صراع حضارى متكررة ولازمة - داخل إطار الأمة الصينية، منذ حرب الأفيون ، انتقلت به الأمة نفسها إلى محور ثقافى إقليمى (القديم / الحديث) يوازى المحور الخارجى (صينى / غربى) ومُرت على مساره الزمنى بحلقات : رأب صدام وطنى ، تأصيل ومعاصرة ، ثم ، ويعنف ، تفريب كامل ، فتورة ثقافية ، ثم بنية ثقافية للمواءمة النوعية ، وأخيراً جداً من تنوعية إلى مركزية واحدية مونيزمmonismبإصرار ،

حيث حديث الساعة الثقافى " يشهد حول كونفوشيه جديدة(١٥) ريتسانس جديد Renaissance فى إضافة ما .

× أيضاً ، وبمنظور الاتجاه الأنثروبولوجى للصينغ الثقافية (بنديكت) يصبح من الممكن رؤية النموذج الصينى نفسه كمسار لكيان ثقافى متميز ومستقل حيث الشخصية الحضارية للصين ، بالمواءمة ، والإنتقاء ، والتقبل الاجتماعى ، شككت نطقاً فريداً . ويتبدى مأزق هنتنغتون ، هنا ، من ناحية اعتماده على العنصر الدينى كمرجع هوية حضارية ، ذلك أن الكونفوشية الصينية ، وفى قلب النمط الآسيوى للإنتاج - والثقافة ضمناً - لم تكن تمثل ، بمعنى صريح ، بطريركية دينية أو روحانية إكليروسية - كما هو الحال فى الدين الغربى - فقد بقيت الكونفوشية ، تقليدية سكولاستية إقطاعية بمثل ماهى فكرية أيضاً .. قل " علم الصين بروحه الآسيوى العائلى أو الجماعى ، مقابل التنظير الغربى النابع من الفرد بوصفه المادة الجوهرية للقالب الليبنزى الشهير Leibnizian "monad" ولطالما كان " المجتمعى " Community فى الصين يخلق لنفسه دائرة فكرية تحمل طبائعه ، والكونفوشية هي مركزها الغالب . كانت الصين - ككيان فلسفى - خزاناً تاريخياً للفكر والمعرفة ، حتى أسوارها الحصينة وأول اختراع للورق والطباعة ، مجرد تطبيقات تربط سياق المعرفة بحدود الأمن

التقليدي كتحصين ضد خطر الابتلاع والقهر الخارجى.. إلخ) لذلك ، تنقار رؤية " حسالة " الصراع فى إطار التعريف الحضارى بالعنصر الدينى ، ويبقى " موقف " المدام مؤجلاً عند نقطة ما فى المستقبل .

× بيد أنه ، ومع الميل الأمريكى لعدم الثقة فى الحكومات - بتعبير هنتنجتون - وعلى فرض إمكان استغلال مصادر الصراع المحتملة فى التركيب الحضارى - الآسيوى - فما الوسيلة السحرية التى تستطيع بها ترتيبات غربية أن :

١- تضع المجتمع خارج الدولة . ثم

٢- تعطى دوراً فاعلاً لدولة مركز فى حضارة الشرق الأقصى (الصين تمثل الكونفوشية فيها)

وجاهة الفرض تكمن فى أنه يستغل ببراءة قضية الصراع القديمة بين المبدأ السماوى والرغبات الإنسانية ، تلك التى تحولت فيما بعد إلى ثنائية صراع قوى اجتماعية فوق فردية ، مقابل وعى بالذات ناهض من جديد (يعنى بما يساوى فى المجال السياسى : حق امبراطورى ، أو توطراطى ، مقابل حق طبيعى إنسانى) ، لكن مشكلته أيضا أنه يعرض تكافؤات الدولة (القوة - السلطة) للاضطراب ، بل إنه يقلل كثيراً من احتمالات فاعلية الدولة / المركز - هنا - خصوصاً إذا وعينا أن صعود قوى جديدة إلى السلطة وتخليها عنها - فى حالة أقصى الشرق الآسيوى - يجرى غالباً بطريقة وثيدة وبصورة غير

محسوسة ، ذلك طبعاً ما لم يكن فى جعبة الغرب " تصوراً فلسفى مناسب يهز جدار الكونفوشية بعنف ، إلى جانب " فكرة حقوق طبيعية ملائمة تثنى الصين مجدداً من وضععية " Status " إلى عقد " Contract " (لكن هل عندهم فى الغرب " دارون " آخر بنظرية نشوء وارتقاء حديثة ؟)

ولقد يكون هناك ، ما يمكن تصوره باعتباره " صراعاً حضارياً " تتداخل حلقاته على متصل حضارى ، حتى تصل فى نقطة منه إلى حالة " صدام " ، لكن تنوع طبائع الاقليم - ثقافياً - تنتج بدورها مواقفها التصادمية من رؤى مختلفة تظل قواعدها مبعثرة فى غياب نسق معيارى صادق وصحيح ، وهو ما يبدو خيالياً غير قابل للتحقيق ، إذ يستحيل - نظرياً - ضبط الكتلة الثقافية الانسانية وفق استراتيجية تطور (حضارية - اقتصادية - سياسية) واحدة وشاملة ولازمة فى نتائجها باستمرار .

ثانياً - مفاهيم الحضارى

١- ولو أن رؤية " المدام الحضارى " كما قدمها هنتنجتون تعطى أسباباً للنخس من حسابها ، بتناقضها وضعف نسيجها العام من الناحية المعرفية ، إذ توفر فرصاً هائلة للشك فى طبيعة الصدام ومفهوم الحضارة كموقف أساسى Fundamental attitude . ثم وبالإضافة إلى هذا ، تطرح النظرية - عرضاً - حالات ومواقف للصراع

الحضارى . فى سياق تطور دولى ، تقوم فيه دول مركز (حضارى) بدور بارز ، وقد نمضى معه إلى النهاية وهو يتصور إطاراً للتفاهم ، تفادياً لوقوع حرب حضارية رئيسية بين الحضارات (لم يتضح بدقة : شكل وطبيعة وأدوات ومدى تأثير ما يسمى بحرب حضارية وإمكان تطورها .. فلنتخيل ذلك .. كل حسب طاقته) وتصوره يشتمل على قوانين ثلاثة:

١- قانون الامتناع - inter - etatique بالاحجام عن التدخل فى صراع الحضارات .

٢- قانون الوساطة المشتركة - Su - pra - etatique : مبدأ التفاوض لاحتواء حرب الحضارة .

٣- قانون العوامل المشتركة Trans - etatique : التوصل بالقاسم المشترك الثقافى ، الحد القيمى الأمثل بين الحضارات (١٦)

والمشكلة الأساسية فى المبدأ النظرى لهذا الاقتراح أنه يركب حدود الموضوع السياسى على خضم كيان حضارى لم يصمد بعد لرجعية تعريف واضحة ، شأنه فى ذلك شأن المنهج القديم الذى جرب وضع الأنساق السياسية داخل أنماط / نماذج ثقافية مثل : المجتمعات البدائية - الدولة / الأمة ، المدينة / الدولة .. الخ ، واعتبر ذلك الربط فى الأنثروبولوجيا السياسية بين علاقات نسق سياسى متفاعلة ونماذج استاتيكية مسبقة ، خطأ علمى غير مقبول.

والمفهوم أن ميكانيكيزم النمط

المطلوب عند هنتنجتون هو: التعاقب Succession فالاستقرار Petsistence بغير انحناات أو انقلابات حادة Severe Alterations . لكن تلك مصالة تثير شكوكاً ، إذ تتطلب إطاراً يسمح بتوفير حركة نشيطة متبادلة بين تفاعلات الحركى السياسى وقضاء الموضوع الثقافى ، وهو الأمر بالغ الحساسية الذى يعيد إلى اجتهدات التضمين الجنس والسلالى فى مادة علم السياسة وأقربها إلى الذهن المقولات الألمانية فى منتصف القرن بتجربتها ونتائجها الجريئة (ر.ا. كتابات د. دolf sternber - شترنبرجر (١٧) (ger

ب - أما بصدد " دولة المركز الحضارى) فالأسئلة هى : كيف يكون شكل هذه الدولة الـ (مركز حضارة) ؟ وهل تكون كذلك بصفتها السياسية ؟ لكن كيف ؟ ومن أى مبدخل ؟ نفس النظرية : يبدو ذلك مستحيلاً ، فى النظم : أكثر استحالة ، فقد كانت الدولة من البداية ، منظمة المنظمات ، ذلك الكوريس Corpus الرومانى العتيد ، إنها - هى الأخرى - تقف خارج الـ " نحن " ، خارج ذواتنا ، بحسب تعبير سيجفريد Andre Sigfried صحيح أنها تدخل فى علاقات قانونية خارج نطاقها وترتبط بعلاقات مع منظمات أخرى ، لكنها ، بطبيعتها ، متجاوزة للأجزاء المكونة لها - ولو أخذنا فى الاعتبار تأكيد هنتنجتون فى مقدمة كتابه بأن نظريته لاتعد دراسة فى علم الاجتماع -

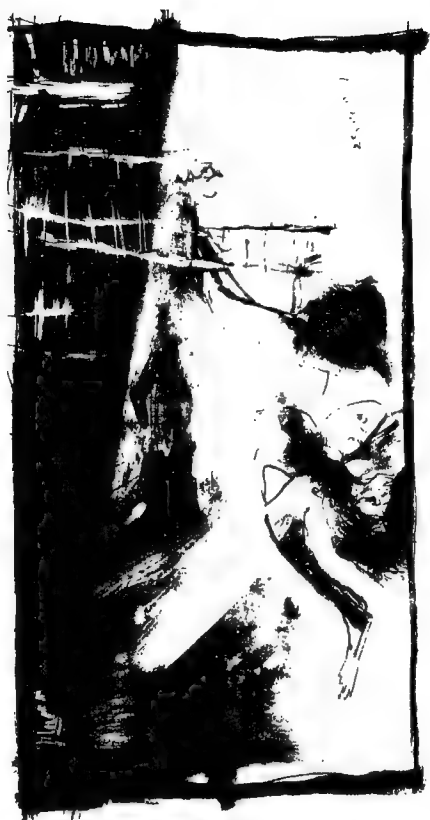
الأخيرة هي ابنة الهيئة Sodalitas الرومانية ، لكن بعلام حديثة ، وماكانت لتتجراً على التصريح برأيها جهرة ، والخروج من إطار مدرسة القانون الخاص (را . الفقيه القانوني الألماني لاباند Laband) إلا على يد جورج بيرود - George Bur-deau ، وتمت عباءة القانون الدستوري الهارب تحت جنح الليل من جبروت العلوم القانونية ، خرجت إلى الوجود " السياسة " ابنة القانون البكر ، كعلم دولة (را . مدرسة لوفان L'ecole Lovanfenne) الدولة التي يتنبأ لها هنتنجتون بالبقاء كيانا سائداً في الشؤون العالمية ، والتي ستساعده على إملاء مطالبه لعلى الآخرين بالرضوخ طواعية " للنظام والقانون " .. كيف ستعرف هذه الدولة نفسها في إطار المادة العضارية التي مازالت موضوع انحيازات رؤى وجهات نظر .. مجرد أفكار سائلة ، أمثالها يبقى موضع شك (براس بنديكت) إن لم تكن مداخلاً منقسمة على نفسها وغامضة (١ . فيبر) .

وعموماً ، فالموقف التمريفي الهارب يترك أثراً تهدد تركيب النظرية واستدلالاتها الشكلية ويقود إلى اجتهدات أنصاف الحقائق وارتباطات تحليل جزئية تبدو متعارضة مع الحقائق . وعلى مستوى التفاصيل العادية ، فقد وقعت كتابتها في منزلقين :

١ - مصادرة الضمير الثقافي المطلق ، بظن احتوائه ككيان أمثالي ، والحق ، أنه لا يضير تناول

فالاستنتاج الطبيعي والمباشر هنا يتطرق إلى وضع المجتمع خارج الدولة ، وهو خطأ فادح من الوجهة العلمية ، حيث يشدد على مفهوم السياسة بوصفها ممارسة للسلطة ويجردها من أهم بناءين لها : الشرعية والجنسية بما يحملانه من انتماءات حضارية ، في حين أن هذه الانتماءات ، عضوية ، هي سندها الأصيل في التشريع لدور الدولة المركزية حضارياً (١) لذلك تنشط التساؤلات والشكوك حول طبيعة تلك الدول العضارية ، ومدى ملاءمتها ، أصلاً ، لاستيعاب المحتوى الثقافي ، علماً بأن اليقين الثقافي - أو .. قل النواة الثقافية nucleus cultus يطاقتها الدينية الجبارة ، وتجربة تحديها الطويل وتجدها عبر خامة الثقافة الشعبية الباقية المكتنزة لإمكانات البقاء الهائلة في طياتها تنجح كثيراً في إعطاء مكمالات ثقافية ظاهرية ، توحى لكثيرين بإمكان التأثير فيها بالتعديل والانقواء والتغيير . هنتنجتون نفسه قال .. " الثقافات تتغير " وهي مسألة تحتاج إلى مراجعة دقيقة .

ولأن هنتنجتون يتصرف في مادته كاستراتيجي ، يحدد مواقفه على خرائط ، ويرسم اتجاهاته بأسهم بارزة ، فقد وقع في شرك الوهم بامتلاك مقدرة التحكم والتوجيه مستنداً على أرض صلبة (قانون - نظام) . لكن المأزق الفعلي ، يقع في ظلال الفروق الباهتة بين المادة الثقافية وعلم السياسة ، وتلك



الموضوع الحضارى و/أو الثقافى سوى أن نجعله هدفا لصيغة الأمر المباشر ، فليس هناك أبغض من كلمتى : " يجب " ، " لا بد " ، وقد قالها هنتجتون كثيرا ، حتى بدت ثقيلة ، غليظة فوق ماتحتمله نظرية محترمة .. لا بد أن تبحث شعوب جميع الحضارات عن تلك القيم .. وأن تقوم بتوسيعها (١٨) والمفهوم أن محاولة التوصل إلى مجموعة من المفاهيم والتعريفات للقضايا المرتبطة بموضوع الصدام الحضارى ، والتي تقدم رؤية منهجية منظمة للظاهرة بتحديد العلاقة بين المتغيرات بهدف التفسير والتنبؤ ، وإن كانت تتطلب التحفظ والتحرز ، دون مجازفة التسرع بإحكام قاطعة ونهائية ، إلا أنها لا تنفض يدها من المسألة تماما ، وفى خاتمتها ، بنصيحة غفران أو موعظة توبة ، خصوصاً أن الكيانات الثقافية ، أجسام ثقيلة ضخمة نسبياً وقديمة للغاية .. وفى الغالب فإنها هى التى تملئ شروطها وتفاصيلها .

٢- التقديرات الرقمية المختزلة لكيانات ثقافية متعددة ومتغيرة القيمة فى توازنات تتوسل بالكُم وحده ، الأمر الذى جلب خلطاً شديداً فى أكثر من موضع . فمثلاً ، نجد أن التقدير الذى يضمنى بالاقتصاد الرقوى الشديد لحساب الحقيقة بفرض استيعاب الصراعات الحضارية للتنبؤ بالصراعات المستقبلية كإطار مرجعى لصانعى السياسة ، كان يضطرب كثيراً مع التصور الشامل فى القوانين الثلاثة

المبتكرة لتجنب حرب رئيسية فى الحضارات مستقبلاً وهى : الامتناع - الوساطة المشتركة - العوامل المشتركة . والمشكلة فى هذا التصور أنه يضع إمكان فهم الصراعات - بحساب السبع أو ثمانى حضارات - فى زاوية يصطدم فيها مع قانون العوامل المشتركة ، الذى يناسبه تقدير ١٨٤ دولة كحد أمثل مقبول لمفهوم التعددية التى تثرى نقاط الالتقاء الممكنة بينها ، لكن المأزق ، أن كلا الصابين لا يثبتان فى مواجهة قانون الامتناع الذى يناسبه تقدير (دولتين) اثنتين ، أو بتقسيم جغرافى : " شرق " ، " غرب " . معنى ذلك ، أن مائة وأربع وثمانين دولة تثرى التفاهم المشترك ، ستضطر جميعها إلى التراجع - أو الانتحار .. دفعة واحدة - إذا ما فرض قانون الامتناع نفسه حلاً مطلوباً ومثالياً على الساحة الحضارية ، أو أن تضطر جميعها ، أن تضبط ميراثها الثقافى وميقاتها الحضارى ، على مؤشر سبع حضارات رئيسية متصارعة تنتظر كلها دولة أو اثنتان - بغير وزن حضارى غالباً - فى هذا المحيط المتشعب باحساسه الذاتى - ثقافياً - لتقوموا بتحقيق تفاهم مشترك (!!)

وفى تقديرى ، فالنظرية ، على مجهودها فى الرصد والتحليل والتنبؤ أضاعت بوصلتها الهادية ، وهى تضع قدماً فى يابس الجغرافيا السياسية ، وقداً فى بحر الرمال الحضارى المتحرك ، فبات الرصد تكتيافاً لاستطلاعات التنبؤ التى أعطت صوراً شائخة ، اختلطت فيها

خصوصاً وأن التنوع الثقافي في صلب المادة الحضارية لا يرتفع برؤية واحدة لتفسير تطور السياسة الكونية ورصد تقاطعات الصدام المحتملة والباقية فيه .
لأنظرية هناك بالمعنى الحقيقي ، وإنما عنوان أكبر وأخطر وربما أروع من مائة شروحه ، قيمته في موضوعه كمدخل للتأمل الفكري والاعتبار الفني الجمالي .. كقطعة من إبداعات النثر الأمريكي توقيمها أقرب ما يكون إلى اثنتين من

عدسة الاستراتيجية اللّامة بخيالات الكليروفايانس Clairvoyance .
وبالنسبة لكتابة استهدفت التوصل إلى نسبة تقدير صائبة لنتائج تدخل في حساب التعميم والتنبؤ ، فـ " صدام الحضارات " للمستمر هتنتجتون تظل تعطى قيمة كمدخل ومحاولة إلى شقها الحضاري من باب أحكام القيمة ، تضحي بالمعرفي مقابل الوجودي ، وتبقى أسئلتها وفروضها ومشكلاتها تقبل الطرح من جديد ، بدقة ووعي أكثر ،

الهوامش

- ٨- التراث والتطور - إسمان تراقي - ترجمة : عبد الوهاب علوب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٨ ص ١٥٩
- ٩- نفسه ص ٨١
- ١٠- نظرية الصيغ الثقافية - دكتوراه - فتحية محمد - ص ٣٤
- ١١- نفسه ص ١
- ١٢- " صدام الحضارات .. هتنتجتون - سطور - ص ٦٩
- ١٣- نفسه ص ٧٠
- ١٤- نفسه ص ٣٦٥
- ١٥- دراسات ثقافية - مطبوعات جامعة الشعب الصينية - بكين عدد ٣ - ١٩٩٦ ص ٢٨ - Yan Ziu Wen Hua (بالصينية)
- ١٦- " صدام الحضارات " هتنتجتون - سطور ص ٥١٨
- ١٧- علم السياسة - مارسيل بريلو ، ترجمة : أحمد حبيب عباس - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٥ ص ٨٩
- ١٨- " صدام الحضارات ... هتنتجتون - سطور ص ٥١٨

- 1- The discourse of cultural imperialism
J.Tomlinson . Printer Publishers ' Britain 1991 p. 73 "
- ٢- الحضارة في الميزان . أنولد توينبي . ترجمة أمين الشريف .
إحياء الترجمة القاهرة . ص ١٩٧ .
- ٣- المدخل الفلسفي للأنتروبولوجيا الجائية - رسالة ماجستير - عبد الوهاب السيد جعفر . آداب . اسكندرية / ١٩٧٥ ص ٨
- ٤- نظرية الصيغ الثقافية - رسالة دكتوراه - فتحية محمد إبراهيم . آداب . اسكندرية - ١٩٧٥ ص ١٣٧
- ٥- التعمير العمراني والمعماري للاستعمالات الثقافية - رسالة دكتوراه - سهام أبو سريع محمد - التخطيط ج القاهرة / ١٩٩٥ ص ٦٢
- ٦- " صدام الحضارات .. صامويل هتنتجتون - ترجمة : طلعت الشايب - سطور القاهرة ١٩٩٨ ص ٦٩
- ٧- مدخل إلى علم الاجتماع العام - غي روشيه . ترجمة : د. مصطفى دنشيلي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ القاهرة ١٩٨٣ ص ١٥٩

واحدة لتفسير تطور السياسة الكونية ورصد تقاطعات الصدام المحتملة والباقية فيه . لانظرية هناك بالمعنى الحقيقي ، وإنما عنوان أكبر وأخطر وربما أروع من متن شروحه ، قيمته في موضوعه كمدخل للتأمل الفكري والاعتبار الفني الجمالي .. كقطعة من إبداعات النثر الأمريكي توقيها أقرب مايكون إلى اثنتين من السرديات الروائية ، الأولى : " انهيار الحضارة " لـ ي بواجيلير ، والثانية " بعد مائة عام " لـ أ . بيلامى كاشهر التوقعات الخيالية من مخلفات القرن التاسع عشر .

عدسة الاستراتيجية اللأمة بخيالات الكليرقويانس Clairvoyance . وبالنسبة لكتابة استهدفت التوصل إلى نسبة تقدير صائبة لنتائج تدخل في حساب التعميم والتنبؤ ، فـ " صدام الحضارات " للمستمر هنتجتون تظل تعطى قيمة كمدخل ومحاولة إلى شقها الحضارى من باب أحكام القيمة ، تضفى بالمعرفى مقابل الوجودى ، وتبقى أسئلتها وفروضها ومشكلاتها تقبل الطرح من جديد ، بدقة ووعى أكثر ، خصوصاً وأن التنوع الثقافى فى صلب المادة الحضارية لايرتهن برؤية

الهوامش

- ٨- التراث والتطور - إحسان تراقى - ترجمة : عبد الوهاب علوب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٨ ص ١٥٩
- ٩- نفسه ص ٨١
- ١٠- نظرية الصيغ الثقافية - دكتوراه - فتحية محمد - ص ٣٤
- ١١- نفسه ص ١
- ١٢- " صدام الحضارات .. هنتجتون - سطور - ص ٦٩
- ١٣- نفسه ص ٧٠
- ١٤- نفسه ص ٣٦٥
- ١٥- دراسات ثقافية - مطبوعات جامعة الشعب الصينية - بكين عدد ٣ - ١٩٩٦ ص ٢٨ - Yan Ziu Wen Hua " (بالصينية)
- ١٦- " صدام الحضارات " هنتجتون - سطور ص ٥١٨
- ١٧- علم السياسة - مارسيل بريلر . ترجمة : أحمد حسيب عباس - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٥ ص ٨٩
- ١٨- " صدام الحضارات ... هنتجتون - سطور - ص ٥١٨

- 1- The discourse of cultural imperialism" J.Tomlinson . Printer Publishers ' Britain 1991 p. 73"
- ٢- الحضارة فى الميزان . أرنولد توينبى . ترجمة أمين الشريف . إحياء المترجمة القاهرة . ص ١٩٧ .
- ٣- المدخل الفلسفى للأنتروبولوجيا البنائية - رسالة ماجستير - عبد الوهاب السيد جعفر . آداب . اسكندرية / ١٩٧٥ ص ٨
- ٤- نظرية الصيغ الثقافية - رسالة دكتوراه - فتحية محمد ابراهيم . آداب . اسكندرية - ١٩٧٥ ص ١٣٧
- ٥- التعبير العمرانى والمعمارى للاستعمالات الثقافية - رسالة دكتوراه - سهام أبو سيع محمد - التخطيط القاهرة / ١٩٩٥ ص ٦٢
- ٦- " صدام الحضارات .. " صامويل هنتجتون - ترجمة : طلعت الشامب - سطور القاهرة ١٩٩٨ ص ٦٩
- ٧- مدخل إلى علم الاجتماع العام - غى روشيه . ترجمة : د . مصطفى دقشيلي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ القاهرة ١٩٨٣ ص ١٥٩

قراءة فى ديوان عبد الناصر صالح:

البحر بوابة الخروج

د. خليل عودة

عبر إرهابات عامة فى مواقف شعرية سابقة، فقد جاء هنا بشكل أكثر خصوصية وعمقا ، فالنشيد الذى يقدمه هو نشيد البحر ، والقصيدة مطولة شعرية، مما يعنى أن الشاعر وجد فى هذا الموضوع مجالا يمد فيه نفسه ، ويسترسل بشكل يسمح له أن يعطى كل ما فى عاله الداخلى من تصورات فنية حول البحر ، ويعيد الصلة بينهما، لا من خلال كلمات عامة يرددتها، وإنما من خلال مطولة تمتد حبالها بين قلب الشاعر وأمواج البحر، قد جعلنا الشاعر نعيش هذه التجربة بكل أبعادها عبر قصة الرحيل الأولى والثانية بما تحمل من ذكريات وأحداث ،هى امتداد الرحلة وزمن التجربة.

١- نشيد البحر (دلالة ومضمون)

يبدأ الشاعر حديثه عن البحر بإشارة مباشرة (هو البحر) بما تحمل هذه الإشارة من دلالات نفسية، وأحاسيس عميقة بعلاقة البحر مع الفلسطينيين ، فهو (بوابة الخروج)

عندما يواجه الشاعر واقعه ، فهو يحاول من خلال هذه المواجهة أن يقاومه ويتغلب عليه، خاصة عندما يكون هذا الواقع صعبا ،كما هو الحال بالنسبة للشاعر عبد الناصر صالح، الذى يحاول جاهدا أن يعيد الحياة إلى الضراب الذى تصمله غريبان الداخل والخارج ،وهى تعلق صباح مساء فوق رأسه ، فلا يجد أمامه إلا هذا البحر ، يقدم له نشيده ، ويستمد مع أمواجه المتلاحقة شريط ذكرياته عبر رحلة معاناة طويلة ، فالبحر يجدد فى نفسه الأمل ، ويعيد أسطورة البعث والتجدد الذاتى ، وهو من الرموز المستقرة فى أعماق الشاعر، ربما لأنه يعيش معه ذكريات حيفا ويافا:

«يساورك العشق- منذ الطفولة-

للبحر».

وهو يشعر بملكيته ، ويستمد منه قوة إرادته ، وسر بقاءه ، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن البحر مادة فنية رئيسة فى أعمال عبد الناصر صالح الشعرية ، وإذا كان البحر قد جاء

نفسه الذى يقرب ، والموت الذى كان
فى بيروت تصاحبه عملية بحث
يتطلع إليها الشاعر عبر هذه
الدوامات التى تصيبه بالدوار،
ولكنها لا تفقده توازنه:

« أيبعدك البحر هنى؟

يقربنى البحر منك

وتقترب الأغنية.

تموت لأجلى؟

سأهيا لأجلك.»

والشاعر لا يريد أن يحمل
الفلسطينى فى خروجه مزيداً من
المعاناة ، وإنما يحاول أن يخفف عن
كاهله عبء الخروج ، وتعب الرحيل،
ويمسح عن جبينه عرق المعاناة التى
أسلمته إلى واقع صعب، فهو يتحمل
عبء القضية ، ومع ذلك يخرج من
حيث طلب منه أن يكون، وهى
مداخله صعبة فى منظور الشاعر،
ولكنها تسلمه إلى إدراك حقيقة
الموقف الصعب الذى يواجهه
الفلسطينى بعد الخروج:

« ماذا تقول لمن هانقوك طويلاً

لتقطع بالسيف رأس الوثن

وماذا تقول لمن سلموك زمام

القضية

أعطوك مفتاح هذا الوطن

أدر وجهك الآن ، لا ترتبك

يا صديقى،

فأنت ستدفع كالأخريين الثمن.»

ويضيق الأمر بالشاعر عندما
يتصور الفلسطينى خارجاً عبر
بوابة البحر الفسيح إلى واقع ضيق،

أمام النوارس والبواخر التى تتزين
برموز لم يكشف الشاعر عن
مضمونها ، ولكنها تحمل فى طياتها
أبعاد قصة الرحيل بالنسبة
للفلسطينى ، وهو لا يجد سوى بوابة
البحر التى كانت مخرجاً أمامه فى
مراحل شتاته التى بدأ فى يافا
وحيفا ، وتواصلت فى بيروت « آخر
ما تستطيع الوصول إليه عيون
الغزاة».

والشاعر ينظر إلى البحر كطرف
إيجابى فى صراعه مع قوى الشر،
وقد عبر عن ذلك بشكل يعكس هذا
الاحساس فى نفسه، فهو يحتضن
الخارجين من بيروت ، فيرى فى ذلك
علاقة توحد وتواصل بينهما ، ولعلها
علاقة تفرد، فالفارس يخوض عباب
البحر وحده، ويواجه المستقبل
المجهول وحده ، ويتحدى الخطر وحده ،
ولا يجد إلا البحر يتواصل معه،
ويستمد منه سر بقاءه وأسباب
قوته:

« يا أيها المترجل فى البحر وحدك

أنت امتداد المكان

اشتداد الزمان

انشطار البراعم فى شجر لا

يموت»

والبحر لا يشكل فاصلاً زمانياً أو
مكانياً فى منظور الشاعر الفنى ،
وإنما هو حلقة وصل بين الخارجين
إليه، والناظرين من حوله، ومعه
تتوحد الفكرة ليزول التناقض القائم
بين الشئ وحده، فالبحر يبعد، وهو

البقاء، وهو على وعى كامل بأبعاد التجربة التي يعايشها:

«كل البلاد بلادك
ثبت خطاك على الرمل
وأطلق عذابك برا
ويحراً وجوا».

وهذه العناصر تشكل محاور في صراع الشاعر، ولكنها محاور إيجابية، يوظفها في مواجهته الصعبة مع العدو الذي يبعده عن الأرض والوطن، ويدفع به إلى أحضان البحر، ليعود من جديد يتوحد مع المحبوبة.

«أحب البلاد
التحام النجوم
الشواطيء

والقمح.. واللاجئين

تعودت أن يقتلونى.. ولكن،

تعودت أن ألتقى بالعبيبة».

وفكرة التوحد تعنى التواصل والاستمرارية، فالشاعر لا يريد أن يفقد ذاته وإنما يجدد هذه الذات مع العناصر الكونية التي يتفاعل معها في عمل مشترك يدفع به إلى تمثّل أوسع وأشمل لعناصر الصراع التي يواجهها، وتبدو معادلة الصراع واضحة في رؤية الشاعر، فهو يقف بين العدو والأنظمة من جهة والبحر وعناصر الطبيعة من جهة أخرى. وإذا كان الشاعر غير قادر على التفاعل مع الطرف الأول الذي يدفع به إلى حيث يعتقد أنه الموت، فإن الشاعر يحاول أن يوظف الطرف

يفرض عليه أن يكون أسير أنظمة وقوانين تسلبه إرادته، وتجرده من معاني القوة التي استمدّها عبر رحلته، فتتحول لغة الشعر بين يديه إلى كلمات مباشرة، تصل به إلى درجة من الاندفاع خلف إحساس غاضب يفقده توازنه الشعري، ويميل به إلى توجيهه نصائحه، ووضع كلماته في قوالبها الثابتة، التي تطرح الفكرة بشكل مباشر أمام القارئ.

«فلا تقترب من قصورهم يا
صديقي

ولا تقترب من مروشهم أبدا
كلها مزيلة
وكلهم قتلة»

وفي كل الأحوال تسيطر فكرة التوحد على خيال الشاعر، فهو لا ينظر إلى البحر بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، وقد استطاع أن يوظفها من أجل خدمة المعنى، فهو يتحدث عن الأرض بما تحوى من جبال وأشجار ومخور وشوارع ومدن، والبصر وما يتصل به من أمواج وشواطيء وصدف، والسماء وما يتصل بها من نجوم وكواكب وشمس ومطر ورياح، ولكنه لم يتحدث عن هذه العناصر حديثاً يعكس تأملات شاعر رومانسى حال يرصد عناصر الجمال في الكون من حوله، وإنما يتحدث عنها كعناصر يريد أن يتفاعل معها وأن يوظفها إلى جانبه في إطار صراعه من أجل

الثانى لصالحه ، ويتفاعل معه فى عملية توحد نفسى ومن هنا جاءت هذه المطولة التى يتغنى من خلالها بالبحر الذى يمثل مرحلة جديدة بعد خروج الفلسطينيين من بيروت ، ليست مرحلة موت، وإنما مرحلة بعث وميلاد:

«ستتبدئ المرحلة

وتنهض من تحت أنقاسها
بيروت».

فما هى هذه المرحلة ،وماذا بعد الخروج ، لقد كانت عملية التوحد بين الفلسطينيين والبحر، مصدر إحياء للشاعر فى تمثّل رؤية واضحة، هى مرحلة أخرى من مراحل صراع الفلسطينى ، إنه يتصوّر طريق الخلاص من المجهول الذى ينتظره، والقلق الذى يسيطر عليه، فى عمل جديد هو (الانتفاضة) ، وبذلك يكشف الشاعر عن مضمون الرمز الذى حاول التستر خلفه فى موضوع البحر:

« أفتح قلبى للموج فى البحر يصبح قلبى شراعاً لسارية الانتفاضة».

وهنا يعود الشاعر إلى رصد الفكرة بشكل مباشر تحت إحساس الفرح الذى سيطر عليه مع هذا المخرج الذى يترأى أمامه، بعد حالة اليأس التى أصابته وجاء تعبيره منسجماً مع إحساسه الداخلى ، إذ تحدث عن الانتفاضة من خلال علاقة ذاتية توحد بينهما ، فهو يتمثل

الانتفاضة مركباً يحمله إلى شاطئ الأمان، ويجعل قلبه سارية لهذا المركب الذى يتعلّق به، ويضع كل آماله عليه.

وقد جعلته هذه الرؤية يتحدث عن الانتفاضة (المخرج) بانفعال مباشر ، فهى النور ، وهى البداية، وهى الرغبة القادمة، وهى الفرحة العارمة:

«هى الانتفاضة نور الهداية

نار البداية،

قافلة الرغبة القادمة

هى الانتفاضة فرحتنا العارمة.

فالبحر (هو) والانتفاضة (هى) وكلاهما مخرج من واقع حرج، والشاعر يربط بين الاثنين ويحاول أن يصوّر الخروج من بيروت على أنه بعث جديد مولود جديد، وليس خروجاً من المأزق إلى الهاوية:

«ماذا يُحدثك البحر يا صاحبي

وماذا يقول لك الصدف المتناثر

هذا أثين المخاض».

وقد جاء حديثه عن البحر والانتفاضة بشكل يعكس مواجهة صابقة مع واقع صعب ، وهو يرفض فكرة الهروب أو التستر ويفضل المواجهة المباشرة ،من هنا جاء خطابه (هو البحر) فى حالة المخاض الصعب ،(وهى الانتفاضة) فى حالة الميلاد والبعث ،ومع فكرة الميلاد ،ونضوج المولود فى عمل حقيقى خرج الشاعر من حالة الرضى مع نفسه، إلى مشاركة أوسع يتوحد من خلالها مع



لا تتمثل الصورة، وإنما نعائشها من خلال الكلمات التي تصدر وتشد الانتباه:

«تلفت حولك،

من أين يأتون

من أين؟

من شارع لا تراه،

وزاوية ليس فيها سواك

ومن طلقة عاجلة

تلفت حولك»

. ويحاول الشاعر - مع كل ماسبق - أن يرفع من شأن الفلسطيني، ويأخذ بيده، ويخاطبه بشكل يوحى بعظمته، ويصور المعاناة على أنها مرحلة اختبار، والخروج على أنع بعث وميلاد، فالشخصية الفلسطينية ظلت كما هي في مخيلته، لم تضعف ولم تتناقص، وإذا كان التاريخ قد تحدث عن قصة خروج بني إسرائيل إلى البحر ثم إلى التيه، فإن الشاعر - فيما أظن - قد تمثل قصة الخروج تلك، واستوحى بعض عناصرها التراثية في نشيد البحر الذي وضعه، وحاول من خلاله أن يقدم الفلسطيني على أنه (أبى، نبى، تقى، نقى). وتكون دعواه الأخيرة دعوة سلام يتمناها للفلسطيني الذي يتوحد معه، وكثما استعذب الفكرة فراح يكررها في إيقاع نغمي متواصل، يعطى النشيد طابعاً موسيقياً خاصاً.

«سلام عليك وأنت تموت
سلام عليك وأنت تقا تل

عناصر الطبيعة، التي هي طرف إيجابى يشاركه أحزانه وأفراحه، فقد احتضنه البحر وهو في حالة مخاض صعب، والآن يقدم له بشرى انتصاره، وفرحة مولده:

«فايتهاي يا رمال الشطوط

ويا زهرات المروج،

ويا مدنا حاملة

هي الانتفاضة نور الهداية».

والمحور الثالث الذي تدور حوله القصيدة هو الفلسطيني الضائع في مواسم الغربة، وقد حاول الشاعر رسم صورة معاناته من ناحية، وإظهار أشفاقه عليه من ناحية أخرى، ثم التوحد معه في أحزانه، وقد سعى جاهداً من أجل تخفيف العبء عن كاهله، ورفع شأنه ومواساته، ولكنه لم يلجأ إلى أسلوب الخيال ورفض الواقع، وإنما وضعه مباشرة أمام واقعه الصعب.

«تدخل في مدن لم تزرها،

شوارعها مقللة

وصعراؤها قاحلة

ولا شئ فيها سوى السجن والمصلحة».

ويواجه الفلسطيني الخطر الذي يتهدده، والحيرة التي تستبد به في كل مكان، فلا يستقر به المقام في عاصمة حتى يغادرها إلى أخرى، وفي رحلاته يواجه ألواناً من المعاناة التي عبر عنها بشكل يضع القارئ في التجربة ذاتها التي يعايشها الفلسطيني غريباً عن وطنه، فنحن

سلام عليك وأنت تغادر»

٢- نشيد البحر (دراسة فنية)

أ- الظاهرة التمزجية :

يحمل البحر في هذا النشيد معاني البعث والتجرد ، وهي فكرة لازمت النص ، وسيطرت على فكر الشاعر وخياله في هذا العمل - بشكل خاص - فالعلاقة التي يرسمها الشاعر للفلسطيني مع البحر ليست علاقة متعة أو مجرد نزهة ، وإنما هي علاقة تذهب إلى تأصيل فكرة حاول الشاعر تأكيدها ، ولأظن أن حديثه عن البحر يعنى مجرد حديث عن طريق يسلكه الفلسطيني الخارج من بيروت إلى مكان آخر ، وإنما يحمل البحر المعاني ذاتها التي يريد الشاعر تأكيدها ، ففي أمواجه التي تتكسر ، تشكيل لأمواج أخرى تتجدد وتتواصل ، ومياه البحر تتجدد هي الأخرى ، فالذي يتبخر مع الشمس ، تأتي به الغيوم . والفلسطيني صورة للبحر ، ومن هنا جاء الرمز الذي ألح عليه الشاعر ، وحاول من خلاله أن يتخذ من البحر علاقة مع الفكرة التمزجية القائمة في هذا العمل .

وقد جاءت كلمات الشاعر وصوره الشعرية تعبيراً عن هذا المفهوم . « أنت امتداد النخيل ، امتداد المكان ، انتشطار البراعم في شجر لايموت ، لن أتوقف حين أموت ، ينبت في الأرض عشب الحياة الجديدة ، تنشط الأرض ، تخرج منها الفصول - الجذور - النهار - الأجنة .

وفي إطار هذه الفكرة تأتي الانتفاضة مرحلة جديدة في حياة الفلسطيني وهي تمثل بعثاً جديداً ، بعد رحلة خروج صعبة كان يظن أنها بداية النهاية ، وقد جاءت عملية البعث من أعماق المساة التي عصفت بالفلسطيني ، وبدأت المرحلة الجديدة من تحت أنقاض بيروت :

« ستبتدئ المرحلة »

وتنهض من تحت أنقاض بيروت » وقد دفعت هذه الفكرة بالشاعر إلى التفاوض والأمل ، فهو لايفقد هذه الرؤية - على الرغم من ظهور بعض العبارات التي تصور مواقف حرجة عبر عنها في أكثر من مرة - ومع ذلك كان يخرج من هذه المواقف بروح جديدة تعكس تمسكه بالأمل القائم مع عملية البعث الجديد التي يؤمن بها ، وقد لازمت هذه الفكرة بشكل واضح في نهاية القصيدة ، فكانه زواج بذلك بين نمو القصيدة فنياً في خط تصاعدي ، وتسلسل الفكرة التي يقدمها . أو كأن هذا النشيد تصوير لحياة الفلسطيني في رحلة عذابه وبقائه ، فهو ينقلنا من الخروج من بيروت ، والرحيل عنها إلى أمل في حياة جديدة ، وبعث جديد ، وهو في حقيقته تصوير لفكرة البعث والتجدد التي يؤمن بها الشاعر ، ويراه في هذا الموقف الصعب ، وقد عبر عن ذلك بشكل واضح من مثل قوله : « هو الصبح منفرس في البشائر -

استجابت لى الأرض - ستثمر فيك
البساتين - يبزغ فى الليل فجر -
أغنية الفرح - بشرى الغيوم - زواج
الينابيع - عرس الفراشات - رقص
الصبايا ...

ب- المستوى الدلالى للألفاظ:

يعتمد الشاعر فى قصيدته ألفاظاً
تتصل بالموضوع الذى يتحدث عنه ،
وقد استطاع أن يوظف هذه الكلمات
بشكل أكثر إيحاء ، فهو عندما
يتحدث عن البحر لا يقدمه بمعزل عن
عناصر الطبيعة الأخرى ، فمع البحر
تأتى السماء والأرض ، وقد عكست
ألفاظ القصيدة هذه العناصر بشكل
يوحى بعلاقته معها وموقفه منها ،
وقد تفاعلت اللغة مع إحساس
الشاعر الإيجابى بهذه العناصر ،
فجاءت بشكل ملفت للنظر . فهو
عندما يتحدث عن البحر ، يستغل
أكبر قدر ممكن من الألفاظ التى
تتصل بهذا الموضوع الذى يشكل
محور قصيدته مثل: « الملح - الماء -
النوارس - الباخرات - الألوية -
البحيرات - الأودية - البيارق -
الأمواج - الریان - الصدف » وفى
حديثه عن السماء نجد ألفاظاً مثل:
الكواكب - النجوم - المطر - الرياح -
الشمس - العصفير - الغيوم . ومع
الأرض تأتى ألفاظ مثل: النخيل -
المصحراء - الشجر - الرمال -
القمم الجبلية - الزهور - العصفير .
فهذه الألفاظ تظهر تفاعل الشاعر

مع هذه العناصر ، التى تمثل رموزاً
إيجابية فى منظوره الفنى ، وهو
لذلك يجد راحة نفسية معها ، فهو
يكررها بشكل عفوى ، يظهر علاقته
بها ، مقارنة مع عناصر سلبية تقف
ضده ، ويحاول تجنبها على
المستويين اللغوى والمعنوى . وعندما
يتصور الشاعر معاناة الفلسطينيين
فى خروجه من بيروت تشتد حيرته
وتسيطر عليه مشاعر الضوف من
المجهول ، والقلق على مصيره ، فتأتى
كلماته صورة من هذه المعاناة ، وهذا
الإحساس ، على نحو ما نجده فى
قوله:

يحاصرك الليل - يحاصرك الموت
- تحاصرك الريح - شوارع مقفلة -
صحراء قاحلة - السجن - المقصلة -
تلقت حولك . وتأتى علامات
الاستفهام - بعد ذلك - بشكل يعكس
جو الحيرة القائم فى نفسه ، وهى
تتردد كثيراً فى المواقف التى تكون
الرؤية فيها غير واضحة ، أو أنه غير
قادر على تمثل مرحلة جديدة فى
حياته ، يقول:

« إلى أين تمضى ؟

وأين تكون البداية ؟

أين تكون النهاية ؟ »

ويقول :

« أترحل من وطن أنت فيه ؟

أترحل من نفسك الصامدة ؟

أترحل منى ؟ »

وفى هذا الإطار يتحدث الشاعر
عن علاقة الفلسطينيين مع الواقع



تعالَّيت - أيُّها السندباد - سلامٌ عليك
- سلام لعينيك.

ثم هو يحاول أن يقترب أكثر من
الفلسطيني ، فيتجاوز في لغته ،
الفاظ الثناء ، والتشجيع ،
والتعجيد ، إلى ألفاظ تتسم
بالملاطفة على نحو مانجد في قوله :
يامصديقي - ياصاحبي - يا حبيب
التراب .

وفي إطار هذه التناقضات
القائمة في نفس الشاعر وواقعه ،
بين عناصر إيجابية يتفاعل معها ،
وعناصر سلبية تطرده ، ولاتستجيب
لرغباته ، تظهر المقابلات بشكل
واضح في ألفاظه التي يستخدمها ،
وهو بذلك يمثل - من خلال اللغة -
التناقض القائم في واقعه ، على نحو
مانجد في قوله : السلم والحرب -
الجذب والخصب - الممكن والمستحيل
- البعيد والقريب - السجين
والطليق - القتل والمقاتل .

وإذا كانت ألفاظ الشاعر قد
عبرت - بشكل واضح - عن إحساسه
بالواقع وتفاعلت - فنياً - مع
الفكرة التي يطرحها ، فإن بعض
ألفاظه لم تكن على المستوى الفني
نفسه ، من حيث مستواها ودلالاتها
الشعرية . فهو يستخدم ألفاظاً
جامدة مثل : رغم - سوى - كلها -
كلهم - لاشئ . وهي ألفاظ غير
شعرية ، كررها دون أن يكون لها
وقع خاص في الأداء الفني .
وتظهر في المطولة مجموعة من

والجهول الذي ينتظره بعد خروجه
من بيروت ، وهو واقع صعب يتمثله
من خلال علاقة الفلسطيني مع
أطراف سلبية ترفض قبوله
وتتصدى له . وقد عبر عن ذلك من
خلال ألفاظ تعكس هذا الواقع ، على
نحو مايقول : طعنك القبايل -
أوقعوك - فح التخاذل - التسويات
- الردة العربية - قتلوك - يسكتوك
- صلبوك - يرهبوك - سجنوك .

وعندما يتصور الشاعر مخرجاً
من واقعه الصعب ، تطمئن نفسه ،
وتأتي كلماته وفق هذا الإحساس
الذي يعكس جو الفرح عنده ، وقد
تمثل ذلك بشكل واضح في حديثه عن
الانتفاضة ، التي تمثل فيها حلاً
للمشاكل التي تواجهه ، وأمل في
الخلاص من معاناته ، وقد عبرت
كلماته التي صاحبت هذا الموقف عن
تغير نفسيته ، وتفاعلها مع الواقع
الجديد الذي يتمثله ، على نحو
مانجده في قوله : ابتلهي - زهرات
المروج - نور الهداية - نار البداية -
فرحتنا العارمة - سنحل لفزك -
تنفك عقدتك - ستبتدي المرحلة .

وعندما يوجه الشاعر حديثه إلى
الفلسطيني الخارج من بيروت ،
يحاول أن يخفف عن كاهله عبء
الخروج ، وهو لذلك يستخدم عبارات
التشجيع وكلمات الثناء مثل : أنت
امتداد النخيل - أنت فارسها - أنت
ميون البلاد - أنت الأبى - النبي -
النقى - التقى - الهمام - الحسام -

أفعال الأمر والنهي ، فهو يوجه حديثه إلى الفلسطيني يقول: اقترِب - ثبت - اقترأ - اقتحم - اشهر سلاحك - أدر وجهك صوب رصاصك. ثم يقول : لا تقترب من قصورهم - من عروشهم - فلا تبتسم لضباب السلام - لا تخدمك طيف السلام - لا تخدمك دعوتهم للجهاد - لا ترتبك . وكان يمكن للشاعر أن يخفف من هذه الأفعال حتى يبتعد عن أسلوب التوجيه المباشر ، أو النصيح والارشاد.

واعتقد أن سبب ذلك يعود إلى اعتماد الشاعر أسلوب المطولة لأول مرة - ربما - في أعماله الشعرية ، فقد ظهرت في هذا العمل - إلى جانب ماسبق - بعض الهزات التي لا تعود إلى ضعف المستوى الفني للشاعر ، وإنما إلى أسلوب التحويل ، فهو يكرر في بعض الأحيان ، ويلجأ إلى الأسلوب المباشر في أحيان أخرى.

ج- التصوير الفني

اعتمد الشاعر الصورة في داخل القصيدة أساساً فنياً لتقديم الأفكار ، فكان لها حضورها الواضح منذ مطلع النشيد وحتى نهايته ، وجاءت الصورة منسجمة مع إحساس الشاعر بفكرة التوحيد . فهو ينظر إلى الطبيعة على أنها عناصر حية يمكن أن يتفاعل معها ، وأن يحاورها ، ويبادلها الشاعر والأحاسيس، فكثرت التشخيص في القصيدة ، وهو يؤكد

من خلال هذا التصوير على علاقته الإيجابية مع هذه العناصر التي يتمثلها في هذه الصور ، فالربيع أمامه إنسان يصوغ الأخابيد، ويهدد الجذور الدفينة، ويرسم شجراً، والسماء تتسربل بالنجوم ، وترسل أعينها، وترفع أحلامها، والشجر لا يموت، والأرض تمنع مفتاحها ، وتستجيب وتكتب، واللبليل يحاصر ، والموت يحاصر ، والريح تحاصر ، والحياة تزدهى ، وبثياب القدر ، والبحر يحدث ويكتب، والصدف يقول ، والينابيع تتزوج، والرمال تلبس عباءتها وتبتهل، والرمال تمنع الطهارة ، والنهار يتأخر ، والليالي تزور وتشرب ، والرياح لها أنفعا لاتها ، والموت يشق ، وببيروت شاحبة ، والزهور تقاوم ، والمدائن تحكي... إلى غير ذلك من الصور الاستعارية التي يشخص فيها مظاهر الطبيعة ، ويكسبها إنسانية الإنسان ، وهي تعكس اعتماد الشاعر على التصوير الفني أساساً للتعبير عن أفكاره ومشاعره ، وقد جاءت الصور بشكل يعكس علاقته بهذه العناصر . ويؤكد فكرة التوحيد التي ألح عليها من خلال واقع ملموس ، ينقل عناصر الطبيعة الباقية إلى مستوى الأحياء ، فظاهرة التشخيص التي نلاحظها بشكل واضح في كل أجزاء القصيدة ظاهرة فنية لم يعمد إليها الشاعر ولكنها جاءت - فيما

النهار عن وقته، واستغل المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة لتصوير الصراع القائم بين العناصر الايجابية التي يتفاعل معها، والسلبية التي يرفضها، ويتصدى لها، وقد تمثل ذلك بشكل واضح في صورة العيون التي ترصد، واليد العربية التي تقتل، وصبرا التي ترد سيوف الغزاة، والجنوب الذي يقاوم، والبنادق التي تطارد، والنفس التي تصمد.

وهي صور- في مجملها- تعكس مخيلة واسعة لدى الشاعر استطاع أن يستغلها بشكل ايجابي في هذا التشييد وان يناغم بينها وبين احساسه من جانب، والموضوع الذي يتحدث عنه من جانب آخر، وبذلك اكتسبت القصيدة إيماءات فنية خاصة لعبت الصورة فيها دوراً بارزاً مما يجعلنا ندرك الجهد الذي بذله الشاعر في هذه المطولة والسماة الفنية المميزة لها، مقارنة مع أعمال أخرى لم توظف فيها الصورة على هذا المستوى الذي نلاحظه في هذا العمل.

(نابلس- فلسطين)

جامعة النجاح الوطنية

* عبد الناصر صالح، نشيد البعر، مطوكة شعرية، منشورات دار النورس للصحافة والنشر والتوزيع، القدس كانوا أول ١٩٩٠ م.

أعتقد- بشكل عفوى انسجاما مع إحساسه بالمواقف المتناقضة من حوله، فهو يتمثل طرفا إيجابيا يتحول من جموده المادي إلى عالمه الإنساني، الذي يشاركه في مواقفه الايجابية، وطرفا يتحول من عالمه الإنساني إلى عالم آخر ينفر منه الشاعر، ولا يقيم معه صلات التوحد. ومع الاستعارة يأتى التشبيه مقموماً آخر من مقومات الصورة في قصيدته، ولكنه لا يعتمد عليه في تقديم أفكاره على نحو ما كان الأمر بالنسبة للاستعارة، ربما لأنه لا يريد أن ينتقل بالقصيدة إلى إقامة علاقات بين أشياء لا يكون هو طرف فيها، فالتشبيه يقيم علاقات بين أشياء ولكنه لا يوحد بينها، وقد جاءت الصور التشبيهية عنده في أمور لا تتصل به من مثل قوله بين أنت امتداد النخيل، أنت عيون البلاد- قلبك بوصلة للمسفر- وجهك مفتاح هذه الحياة- الصبايا قنابل- الأرض خضراء مثل الدوالي- مثل عيون الجليل- سماؤك زرقاء مثل البحار- مثل عيني حبيبتي. ومع الاستعارة والتشبيه تأتي الكناية من ألوان التصوير الفني عنده، فقد أعتمد عليها في تقديم بعض أفكاره، فكنى بالحبيبة عن الوطن «تعودت أن ألتقى بالحبيبة» وكنى عن معاناة الفلسطينيين بتأخر

الديوان الصغير

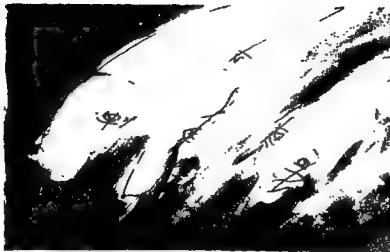
الطبيعة حمراءُ النَّاب والمُخَلَّب

(مختارات من شعر تيدهيوز)



إعداد :

ماهر شفيق فريد



كانا فرسي رهان يعدوان جنباً إلى جنب حيناً ، ويسبق أحدهما صاحبه حيناً آخر : فيليب لاركن الشاعر الإنجليزي الذي رحل عن عالمنا في ١٩٨٥ وتدهيوز الذي رحل في ١٩٩٨ . كلاهما كان ، باجماع النقاد ، أهم شاعر بريطاني بعد الحرب العالمية الثانية ، وكلاهما نال وسام الامبراطورية من يد الملكة إليزابيث الثانية . ولهيوز ، الذي مات بالسرطان عن ثمانية وستين عاماً ، نخصص هذا الديوان الصغير .

ولدهيوز في مقاطعة يوركشير - مسرح تلك الدراما العاتية " مرتفعات وذرنج " لإميلى بروننتي - في ١٩٣٠ . تلقى دراسته في كلية بمبوك بجامعة كمبردج حيث حصل على اليسانس في ١٩٥٤ والماجستير بعدها بخمس سنوات . أدى الخدمة العسكرية بسلاح الطيران الملكي لمدة عامين ، ثم اقترن بالشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث (التي ماتت منتحرة في ١٩٦٣) وأنجب منها ولداً وبنتاً ثم انفصلا ، وتزوج مرة أخرى زوجة انتحرت بدورها معركة الحياة ، إذ اشتغل بستانيا يعني بالورود ، ثم حارساً ليلياً ، وكان يهوى الرماية وصيد الأسماك وكلها خيرات انعكست على شعره فيما بعد . وقد بلغ ذروة المكانة في بلده حين حصل على لقب " أمير الشعراء " في ١٩٨٤ .

لتدهيوز من الدواوين: الصقر في المطر ، أعياد اللوبرفال ، مخلوقات الغابة ، قصائد عن الحيوانات ، غراب ، طيور الكهف ، خسوف ، جوديت . وآخر ماصدر له ، منذ عهد قريب ، ديوان عنوانه " رسائل عيد الميلاد " يصور فيه علاقته بسيلفيا بلاث التي

التقى بها حين كانا ، كلاهما ، طلبة في كمبردج ، وكان بينهما حب عميق ثم زواج دبت اليه المرأة حين اتجه إلى نساء أخريات ، إلى أن كان يوم قاجع فتحت فيه تلك الشاعرة الموهبة الحس مفاتيح موقد الغاز وأسلمت ذاتها لغيبوبة لم تفق منها . وفي هذا الديوان الذي يعد بمثابة دفاع غير مباشر عن نفسه - إذ اتهمه البعض بأنه مسئول عن انتحارها ، يصور قصة حبهما - بلغة الرمز والإيحاء . والتوترات التي لا بد أن تنشأ بين شاعرين لكل منهما ذاتيته ومطامحه ومخاوفه وآماله وذكرياته . هذه تمية كريمة يزجيها الشاعر - فيما يشبه مزيجا من النوسطالجيا والحس بالذنب - إلى محبوبة مازال شبحها يخاله من وراء القبر .

كان تدهيوز ينتمى إلى حركة شعرية تعرف باسم " الجماعة " وهي جماعة من الشعراء تؤكد قيم الدينامية والعنف وتلتحم بمعطيات العصر مستخدمة الأسطورة في إلقاء الضوء عليها . إن هيوز - مثل سلفه د. هـ. لورنس - شاعر وثيق الاتصال بايقاعات الطبيعة ، مهتم بالحيوان والطيور والأسماك والأزهار . يرى مبدأ العنف السارى في تضاميف الكون محورا للوجود ، ويجول في أرجاء الطبيعة " حمراء الناب والمقلب " على حد تعبير الشاعر الفيكتوري الفرد تنسون . والخطيئة الأصلية ماثلة في عاله :

الثعبان في الحديقة

إن لم يكن هو الله

لقد كان انزلاقه

دم آدم ونسله

(من قصيدة " ترنيمة الغراب " ، جريدة (ذا سنداى تايمز) ٢٤ مايو ١٩٧٠)

وزاوية النظر التي يتخذها هي - عادة - المخلوق الذي يتقمصه :

أغنية أبى الحناء

أنا طفل الريح المفقود

وهي التي تسرى في باحثة عن شئ آخر

ولاستطيع أن تتعرف على رغم هياحي

أنا مناع العالم

الذي يتدحرج كى يسحق

معرفتى ويخرسها

(جريدة " ذا سنداى تايمز " ، ٢٤ مايو ١٩٧٠)

إذ تخصص هذا الديوان الصغير لتدهيوز لايفوتنا أن نشير إلى اهتمام عدد من الأدباء والدارسين المصريين والعرب به ، لقد ترجم له يوسف الشارونى إعدادا مسرحيا لمسرحية سنكا " أديب " . وترجم له المترجم العراقي سهيل نجم مختارات شعرية صدرت تحت عنوان " السقوط على الأرض " مع دراسة نقدية بقلم ب. ر. كنج " أفاق الترجمة " (الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، فبراير ١٩٩٨) . وثمة ثلاث أطروحات جامعية على الأقل عنه : " الصوفية فى شعر تدهيوز " لسمر الموجى ، " شعر تدهيوز : دراسة فى نمو الرؤية والتقنية " لأسامة عبد الفتاح مدنى ، " العنف فى الشعر الانجليزى المعاصر ، وخاصة فى كتابات تدهيوز عن الحيوان " لبهاء عبد المجيد . وهناك مقالة عنه لديفيد نورج " الخراب وفن الكارتون " من ترجمة السيد إمام (مجلة إبداع ، أكتوبر ١٩٩٤) . ومن ترجموا قصائده : محمد هشام (مجلة إضاء ٧٧ ، العدد ١٣ ديسمبر ١٩٨٥) محمد عيد ابراهيم (مجلة سطور ، أكتوبر ١٩٩٨) أسامة فرجات (الشعر الانجليزى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) ، سحر الموجى (مع مقدمة نقدية لسحر الموجى) (مجلة إبداع ، يناير ١٩٩٨) ماهر شفيق فريد (مجلة الشعر ابريل ١٩٧٧ / مجلة ابداع ابريل ١٩٩٢) وقد ذيلت كل قصيدة ترجمها هؤلاء بالعرف الاول من اسم المترجم .

م.ش.ف.

مأوى الصقر

أجثم على قمة الغاية ، عيناى
مغمضتان
لاعمل ، وليس ثمة حلم زائف
مابين رأسى المعقوف وأقدامى
المعقوفة .

أو اننى من النوم أمارس مجددا
القتل والافتراس

انسجام وهذوء الأشجار العالية
وطفو الهواء وشعاع الشمس كلها
ميزات لى ،

إذ يكون وجه الأرض مباحا
لبحثى .

أقدامى مثبتة على صوت نباح
حاد .

لقد استغرق الكون كله
ظهور قدمى وكل ريشة منى
وها أنا الآن أحمل الكون فى
قدمى .

أو أخلق ، أهز ببطء
وأقتل حيث شئت فالكون كله لى
ليس ثمة فلسفة فى جسدى :

فعملى أن أطيع بالرووس
وأوزع الموت

فالطريق الوحيد لطيرانى
مباشر

خلال عظام الأحياء .
ولاجدال يوقف هذا الحق :

الشمس من وراى
ولاشئ تغير منذ بدأت

عيناى لاتسمحان بنئ تغيير
وأنا أمضى لأبقى كل شئ على

حاله

م هـ

مريض الحب

أنت لست الأرض بشق النفس
عشت لأجل الحب

كم مرة أحببت ؟
هل حتى مرة ؟
أم أنك أحببت الحب فقط .

الحب - يقولون - هو رب الشاعر
دانسى ،

وله حس سماوى ،
لكن فى الأرض ليس لديه .

أو أن الحب يعنى علم الأحياء :
تاكثيك الجينات بنظام الإنجاب :

لاوجه له ، لأعقل ،
هو تقريبا نار الشمس .

الشمس
ضحيته المندثرة .

تقتطع القلب لكى تطعم
لاتأكل إلاه .

حبك ماذا كان ؟
عينان ، كلمات ، أيدٍ ، حجرات ،

أطفال ،
عقد قران ، ندم ، ورسائل ،

هى ليست إلا إكسير التخدير ،
هدهة النايات ،

بيننا تطعم قلبك لإلهه .
ليس مهما ماقد حدث ، أو لم

يحدث ،
حرقت ، ولم تحفظ شيئا ،

أعطيت وأعطيت
بما فى ذلك نفسك ،

وبهذى الكيفية حرقت ،
موت لا يوجد مثله .

أ.ف.

طلبة فولبرايت

أين كان ذلك في سستراند ؟
معرض من مواضيع أنباء ، في صور .
لسبب ماكنت أرقبه .
صورة عن جمع ذاك العام
من طلبة فولبرايت . على وشك
الوصول -

أو وصلوا . أو نحو ذلك
هل كنت بينهم ؟ تفحصتُ ،

ليس بدقة ، متسائلا
عن أكون قابلته .

تذكرت ذاك القصد . لا

وجهك ، لاشك أنى أمعنت النظر
خاصةً بالبنات . قد أكون لاحظتك .
قلبتُ أمرك ، شاعرا باللامبالاة .
انتبهتُ لشعرك الطويل ، أمواجه
السائبة -

قصة شعرك على الجبين ، لا
ما أخفتهُ .

بدوت شقراء ، وابتسامتك
بسمتك أمريكية مبالغ فيها
الكاميرات ، الحكمين ، الغرياء ،
المرتعبين .

ثم نسيتُ . رغم أنى أتذكر
الصورة: طلبة فولبرايت .
هل بمقاعهم ؟ يبدو غير محتمل .
هل وصلوا كفريق ؟ كنتُ أسير
بقدم موجه ، تحت شمس حارة ،
أرصفته حارة

أكنت عندئذ ابتعت خوفا ؟ ذلك
ما أتذكره .

من كشك قرب محطة شيرنج
كروس
كان أول خوخ طازج أذوقه على
الاطلاق .

لم أصدق بالفعل لذاته
بالخامسة والعشرين انشهرتُ من
جديد
لجهلى بأبسط الأشياء .

م.ع.ا.

بروسبيرو وسيكوراكس
(شخصيتان في مسرحية شكسبير
" العاصفة ")
إنها تعرف ، مثل أوليفيا ،
أن المهمة قد ابتلعت .
إنها تعرف ، مثل تنين (القديس)

جورج .

أن صرخاتها قد أغلقت خوذته .
إنها تعرف ، مثل يوكاستا ،
أن الأمر انتهى
إنه يؤثر
العمى .

إنها تعرف ، مثل كوريليا ،
إنه لم يعد الآن ماكان عليه ،
وما يتحدث من خلاله ينبغي أن
يضر به عنه صفحا



رغم أن فيه نهايتهما معاً.

إنها تعرف ، مثل الله ،

انه قد وجد

شيئا

العيش معه أيسر -

موته ، موتها .

م.ش.ف.

تل شاكتون مزارع ميتة ، أوراق شجر ميتة

تعلق

بفصن العالم الطويل.

النجوم تؤرجح الشجرة

التي جذورها

تحكم قبضتها على ذرة .

الطيور ، جميلة الأعين ، ناعمة

الصيحات ،

قطعان السماء،

تزور

وتختفى.

م.ش.ف.

البومة

رأيت بنياى ثانيةً خلال عينيكَ

كما أراها ثانيةً فى عيُون

أطفالك.

خلال عينيكَ كنت قريباً

سياج من الزعرور المنبسط

كغرباء مميزين ،

لغز من معرفة وأداءات غريبة .

أى شئ وحشى ، على ساقين ، فى

عينيكَ

ينبعث بنقطة هتاف

كالذى بدا عند ضيوف العشاء

بوسط المائدة . بط برى شائع

كان نتاج غرابية ما ،

سعيه فى فيلم ناعس

كرَبكرته باحتذاء النهر . محالٌ

أن نتفهم راحة أقدامه

فوق ماء مجمد . كنت كاميرا

تسجل الانفعالات التى لاتفهمين.

جعلت عالمى يقف بأقصاه من

أجلك .

أويته بأجمعه فى بهجة بلا يقين

مثل أم تناولت وليدها الجديد

من القابلة . جنونك صيّرنى

طائشاً

أيقظ خرسى ، طفليتى الغامرة

من خمس عشرة سنة . خرجت

تحفتى

فى طريق جرنشستر تلكم الليلة

المظلمة.

رضعتُ صرخة من الحلق رفيعة

لأرنب

خرجت من مفاصلى المستلة ،

جنب أكلة

حيث كانت تستفسر بومة سوداء

مصفرة.

تنفض فجأة ، تفلطح قوادمها
إلى وجهي ، وتأخذني لعمود.

١٠٤٠

فليساعد الرب الذئب بعد الكلاب التي لم تعد نايحة

هناك التقيت - لغز الضغينة
بعد بلايين سنينك في أمر
مجهول
ذلك حيث وجدوك - وفورا كرهت
بذلت أقاصي جهدي أن تقتربي
وتلمسي هؤلاء الناس
بهبات من نفسك -
تماما مثل كلماتك الأولى وأنت
رضيع يسير
حينما كنت تندفعين على كل
زائر للبيت
تحضنين أرجلهم وتبكين " بحبك
! بحبك !"
مثلما كنت ترقصين لأبيك
في بيت الغضب - هبات حياتك
كي تحلي موته البطئ وتمزجي
نفسك فيه
حيث يرقد متكئا على الكنبه،
كي تسكري مرارة موته المتمدن .
فتشت من نفسك لتواصلِي بذلها
كما بعد الغروب بذهابه
واصلت رقصا في عتمة البيت ،
بعمر السنين الثماني في
بهرجتك .

تفتشين عن نفسك في الظلام ،
بينما ترقصين ،
قليلًا تتخيططين ، وتبكين برفق ،
مثل شخص يفتش عن امرئ
يفرق

في ماء عميق ،
لهما تنصتين - بذعر الفقد
تلك لحظات الإنصات من بحثك -
بعدها ترقصين بوحشية في
الصمت.

الكليات قد رفعت رأسها . بدا
بأنك أفسدت شيئا توا اكتمل
حتى أنهم كانوا يسكون بحرص
كل جزء

إلى أن يجف الصمغ . وكأنهم
يبلغون من جنابة للمشرفة
أعلموك أنك لست جون دون
لم تعودي تبالين . هل نجيب
أسماءهم؟

لكنهم عندئذ أعلموك ، يوما بعد
يوم ،

ازدراءهم لكل ماجربت ،
يؤلم أن تحققني مرارتهم ، وكأنه
لصحتك ،

في قهوتك الصباحية . حتى أنك
وقعت

خطابات حقنهم بالمثل ،
تمتلئ المظاريف بزجاج مكسور
في عناية

ليسكن في ظهر عينيك فلا تترين
أى امرئ يريد رقصتك ،
لأحد يريد بهاءك الغريب -
تخبطك

بحياة تفرق ومسماك لتتجدي
نفسك ،

أن يعلمك شيئا . إن الجنس البشرى
يظن أنه يعرف كل شيء .
وهو يعرف كل شيء عدا الحقيقة .
فقط ابن الله . ماذا يعنى أبوه
؟ كيف يتأتى أن يكون الجنس
البشرى على هذا القدر من الشطارة
، وعلى هذا القدر من الجهل ، فى
الوقت ذاته ؟ كيف يتسنى له أن
يعرف كل شيء ، ومع ذلك لا يعرف
الحقيقة ؟

وراح الرب يراقب وجهه ابنه
المتحير . وقرر أن الوقت قد حان كى
يلقنه درسا لا ينساه .

هكذا أخذ الرب بيد ابنه وقاده
هابطاً إلى الأرض . كان الوقت ليلاً ،
والساعة حوالى الثانية صباحاً
عندما مسّت أقدامهما قمة تل
معشوش ، وأمس ابن الله قدميه
مبيلولتين من الطل . كان الجنس
البشرى نائماً .

ووقف ابن الله بعينين واسعتين
ومن حوله رأى الوديان ملفوفة
بالضباب ، والمزارع النائمة تحت
القمر المكتمل . ويعيد إلى أسفل
كان بإمكانه أن يرى برج قرية
وسطوحها ، فى واد ، فى الضباب
الذى يضيئه القمر .

قال الرب : " سنتحدث إلى الناس
. سنطرح عليهم بضعة أسئلة بسيطة
. وعند ذلك ستسمع . فى نومهم
سيقولون ما يعرفونه حقاً .

هذا شيء آخر من الأشياء الغريبة
فى صدد الجنس البشرى . عندما
يكونون مستيقظين ، يكونون
نائمين أعمق النوم . وعندما يكونون

تدوسين فى الماء ، ترقصين بهياج
معتم ،
باحثة عن شيء تمنعينه -
ومهما كان ماوجدته
كانوا يقذفون بشغليات ،
سخرية ، تشهير - لغز تلك
الضغينة .

م.ع.ا.

ما الحقيقة ؟ (مفتتح)

ذات يوم ألقى ابن الله ببصره
إلى الأرض وقال لأبيه : " وددت لو
هبطت وزرت الجنس البشرى .
فقال له الرب : " ما الذى يجعلك
تريد أن تفعل ذلك ؟
فأجاب ابن الله : " ربما كان شائفاً
. إنى طُلعة . قد أتعلم شيئاً .
فقال الرب : " ابق هنا . إن حب
الاستطلاع خطر . أرض بالآ
بالسما .

لكن ابن الله ظل يحدق ببصره
إلى الأرض . لم يكن يدري لماذا ،
ولكن شيئاً ما فى الجنس البشرى
كان يفتنه . كان يحيره ويقلقه ،
ولكنه يفتنه .

قال : " إنى أرغب حقيقة فى أن
أزور الجنس البشرى . أضف إلى
ذلك أن السفر يوسع من أفق الذهن

فأحاط الرب كتفى ابنه بذراع .
وقال الرب : " خذ بنصيحتى .
ابق هنا . لا يستطيع الجنس البشرى

نائمين ، يكونون صاحبين غاية
الصحو . مخلوقات غريبة!

وقال الرب : " فلنبدا بأن نطرح
على المزارع سؤالاً . ونأدى الرب
المزارع .

كان المزارع يغط فى وسادته ،
مكوسا على جنبه ، ركبته
مضمومتان إلى أعلى وذراعا
مطويتان تحت تل من الملاءات ، جعل
غطيته الفراش يتذبذب . وكان
شعره القصير بارزا فى كل
الاتجاهات . وفى نومه لاح أنه مازال
يعمل بكل قوته . وإلى جانبه ، بوجه
متجه إلى أعلى ، لاح أن زوجته
تغنى نغمة نحيلة عالية ، وعيناها
مغمضتان فى نقاء الصوت ، رغم
أنها فى الحقيقة لم تكن تتنفس
تقريبا . نفس صغير ضئيل ، كأنفاس
الطير المرة تلو المرة . وتكوم طسوء
القمر على فراشهما مثل ركام من
جليد .

ثم سمع المزارع فى نومه صوت
الرب . وبارحت روحه بدنه حيث
كان راقدا ، وطارت إلى أعلى التل
حيث كان الرب وابنه يجلسان على
زند خشب تحت القمر المكتمل .

وقال الرب للمزارع : " حدثنا عن
إحدى المخلوقات التى تعيش فى
مزرعتك . "

حدق المزارع إلى الرب فى دهشة
فارغة . لمع الشكلاّن ، بجمرة ذهبية .
كانا شفافين تقريبا ، مثلما يلوح
المدن الساخن الأحمر شفافا تقريبا .
وتعرف على ذلك الزند الضئيل .
لقد كان جذع شجرة شربين أسقطتها

الرياح فى الشتاء الماضى .

م . ش . ف .

المعرض

فى المحراب المدلهم ، حجر أصم
فى الحجر الأصم ، غياب يهمهم .
فى الغياب المهمهم ، ريشة
مزخرفة بعين وسيدة
فى الريشة ذات العين الوسيعة ،
ألف أغنية

فى الألف أغنية ، ملك غضوب
فى الملك الغضوب ، أحجية
محيرة
فى الأحجية المحيرة ، طير طروب
فى الطير الطروب ، مروس
مزهوة .

س . ا .

البدرو فريدا الصغيرة

مساء ولید ندى ، وتتضاءل المساء
معاذ فيه غير نباح كلب وقعقة
سطل

وأنت تنصتين
كأنما أنت نسيج منكبوت
متوتر متلف للمسة الندى ودلو
محمول

ساكن ومترع
إنه مرأة
ليغرى أول نجم كى يرتجف
والبقنرات تثوب إلى الدار عبر
الأسوار هناك

مجللة الأسوار بحلقات من
أنفاسها الدافئة
لاحت كأنها نهر من الدماء معتم .

كثل صخرية عديدة
تحمل فى اتزان لبنا غر منسكب
وعلى حين غرت ندت عنك صرخة
: القمر! القمر! القمر!
وإلى الوراء تراجع القمر كاتما
هو فنان يحدق إلى عمل فني
يحدق إلى لوحة منبهرًا والعمل
يشير إليه منبهرًا.
س.ا.

سوداء هى الصخرة ، غاطسة فى
الزبد.
أسود هو النورس مضطجعا على
فراش الدم.
سوداء هى الكرة الأرضية ، إنج)
بوصة) واحد تحت بيضة السواد
حيث الشمس والقمر يغيران
مناخاتهما
كى يفقس غراب ، قوس قزح
أسود

متحنى فى الفراغ
فوق الفراغ
ولكنه يطير
س.ن.

الغراب (خرافتان)

أسود كان دون عين
أسود كان الذى فى داخل اللسان
أسود كان القلب .
الكبد أسود، الرئتان سوداوان
غير قادرتين على امتصاص
الضوء.
أسود هو الدم فى قنواته الهادرة.
سوداء هى الأمعاء مكدسة فى
فرن

وسوداء أيضا هى العضلات
تجاهد كى تندفع نحو الضوء
سوداء هى الأعصاب ، أسود هو
الدماغ
برؤاه المدفونة
سوداء أيضا هى الروح ، اللعنة
الهائلة
للمصرخة التى تنتفخ ، ولا يمكن
نطق شمسها.

٢

أسود هو رأس شعل الماء ،
مرفوعاً.

قتل :
نُفِع أعرج الساقين
رمى فى الرأس بدماع مكور
رمى بعيون ممياء
سمر بأضلاعه
خُتِق حتى لهائه الأخير
بقصبته الهوائية
ضرب حتى الاغماء بقلبه
وهو يرى حياته تطعن من خلاله ،
انبثق حلم
وهو يفرق نفسه فى دمه
وسحب تحت ثقل أحشائه
مستغيثا ، أمعاؤه الخاوية هى
جذوره التى تتمزق
من ذرة الصخرة
فاغرافاه وداعيا للمصرخة لأن
تنطلق بعنف وعلى مسافة
تتحطم فى نفايات الأرض
واستطاع أن يسمع صوتا ، واهنا
وبعيدا - " إنه نكرا "



واسود كل شئ

س.ن.

الغراب وأمه

حينما صرخ الغراب استشاطت
أذنا أمه وتناثرت إلى بقايا.

حين ضحك بكيت ،

وأدمى ثدييها وراحتيها ونزف
حاجبها.

حين حاول أن يخطو ، ثم خطا
وثانية خطأ -

في كل خطوة كان يرعب وجهها
على الدوام.

حين أجهد بالبكاء

انكفأت على ظهرها بجرح بليغ
وصرخة مذعورة.

حين توقف انغلقت عليه مثل
كتاب

على إشارة كتاب وكان عليه أن
يستمر.

قفز في السيارة وحبل السحب
مشدود حول رقبتها ثم قفز
خارجاً.

قفز إلى الطائرة وجسدها كان
معلقاً في النفثة.

كان ثمة صف كبير ، الرحلة قد
الغيت .

قفز إلى الصاروخ ومساره
وحفر حافيا عبر قلبها واستمر
كان الجو دافئاً في الصاروخ ، لم
يستطع الرؤية جيداً

لكنه حقق عبر الكوي إلى الخلق
ورأى النجوم عبر ملايين الأميال
ورأى المستقبل والكون

ينفتح وينفتح

واستمر حتى نام وأخيراً

أنهار على القمر متيقظاً وزحف

تحت أقدام أمه .

س.ن.

مزحة طفولية

جسدا الرجل والمرأة يضطجعان
دون أرواح،

قمة تشاؤب بليد ، تحديق أبله
وجامد

على زهور عدن

تأمل الرب.

كانت المشكلة كبيرة ، حتى قادته
إلى النوم.

ضحك الغراب

فعض الدودة ، ابن الله الوحيد،

ليقصمها نصفين.

وحشى الرجل بالنصف الأخير

بنهايته المجروحة المعلقة.

وحشى المرأة بالنصف الأمامي
من الرأس

وزحف مميقاً ثم صعد

ليحقق في الخارج عبر عينيها

ينادي نصفه الثاني لأن يلتقيا
عاجلاً، عاجلاً

آه لكم كان ذلك مؤلماً !

استيقظ الرجل ليجد نفسه وقد
سحب على العشب.

استيقظت المرأة لتراه ينال
وطره

ولأحد منهما عرف ما الذي حدث.

واستمر الرب في نومه.

واستمر الغراب فى ضحكه.

س.ن.

باكيا-

وفر الغراب شاعرا بالذنب .

س.ن.

الدرس الأول للغراب

حاول الرب أن يعلم الغراب كيف يتكلم.

"العب" قال الرب "قل، العب".

فتح الغراب فمه وانهار القرش الأبيض فى البحر

وراح يتدحرج نحو الأسفل ، مكتشفا عمقه.

" كلا ، كلا" قال الرب : " قل العب . حاول الآن . العب "

فتح الغراب فمه فطار الذباب الأزرق والتسى تسى والبعوضة عالياً ونازلاً

نحو بقع الجسد المتعددة
قال الرب : " الآن لتكن هذه المحاولة الأخيرة ، قل العب".

فاهتز الغراب بعنف ولهث وتقيأ وخرج الرأس المذهل على الأرض بعيون دوارة ، باحتجاج هائل.

وتقيأ ثانية قبل أن يوقفه الرب . عند ذلك سقط فرج المرأة فوق رقبة الرجل وتشبث به.

ثم تصارعا على العشب وجاهد الرب فى فصلهما ، لاعنا

يحط الغراب

رأى الغراب الجبال المتجمعة يتصاعد بخارها صباحاً ورأى البحر معتما يدور والأرض باكملها فى دورته.

رأى النجوم يعلوها الدخان بعيدا فى السواد ، وخطر غابة الهباء تتراكم بوغائه، التى هى فيروس الرب، فارتجف مرتعبا من الخليفة.

وفى هלוسة الرعب رأى هذا الحذاء دون نعل ، مطر - بلل،

ينام على المستنقع وثمة علبة النفاية تلك صدئة القاع مكان للعب الريح ، فى نفاية البرك.

ثمة كانت السترة تلك، فى الخزانة المعتمة فى الغرفة الصامتة، فى المنزل الصامت، وثمة كان الوجه ذاك، يدخن سيجارته بين نافذة الفسق وجمرات النار.

وقرب الوجه ، هذه اليد الساكنة قرب اليد، هذا القدح رمش الغراب ، رمش . لاشئ



ملك كاريون

قصره من الجماجم
تاجه آخر شفايا
وعاء الحياة.
عرشه سقالة العظام ، رف
الأشياء المعلقة
والنقالة الأخيرة
رداؤه اسوداد الدم الأخير
مملكته فارغة.
عسالة الفارغ الذي تدوى منه
الصرخة بعنف
يظل بعيدا بلا أمل
في العماء والصم والبكم للخليج
العائد ، المتقلص ، الصامت
كي يهيمن على السكون.

س.ن.

تلاشى
حدق في الشاهد.
لاشئ قد هربه (اذ لاشئ يمكن أن
يهرب)
س.ن.

لون الغراب
كان الغراب أكثر سواداً
من ظل القمر.
وله نجوم.
كان أكثر سواداً بكثير
من أي زنجي
ومثل سواد عين أي زنجي.
إنه ، حتى ، مثل الشمس ،
أكثر سواداً
من أي عمى.

س.ن.

دراسة

الرواية المصرية فى التسعينيات شرف الزقزاق، وزقزاق الشرف

د. غوهل نيوف

(٣) حدود الرواية وحدود الشخصية فى رواية «شرف»
يوزع صنع الله إبراهيم روايته «شرف» (١) على ثلاثة أقسام (٢٣٥، صفحة ،
٢١٨ صفحة ، ثم ٩٠ صفحة) . ولكنها تبدو لنا ، وتشجيع على الظن ، أنها مؤلفة
فى حقيقة الأمر قسمين اثنين يكاد كل منهما أن يكون رواية مستقلة ، أولهما
(الأول والثالث) مخصص لتجربة أشرف فى السجن ومشاهداته ، فيما ثانيهما
حكر على تجربة الدكتور رمزى (أولا خارج الوطن، ثانيا، فى السجن) وأفكاره
وتحولاته.

وسننظر إلى رواية «أشرف» بوصفها هذين القسمين أو الراويتين.

رواية «أشرف»

إن بطل القسم الأول ، أشرف عبد العزيز سليمان (مواليد القاهرة ١٩٧٤) ،
شاب فى مقتبل العمر ، تدله أمه باسم «شرف» . وهو صورة نموذجية لشريحة
واسعة من جيل تنحصر تطلعاته فى البحث عن الحياة الهينة ، السطحية
«الحلوة» ، ويتركز اهتمامه فى معرفة تفصيلية بأسماء عدد كبير من أنواع
الأحذية والثياب والكماليات المستوردة التى أغرقت السوق ويحلم بأن ينال
منها نصيبه.

فى الفصل الأول من الرواية ترتسم أمامنا صورة مكثفة، موجزة ، لواقع حال
أشرف الذى تسوقه المصادفة إلى ارتكاب جريمة يدخل بسببها السجن، ومن خلال
تناوب السرد، فصلا بعد فصل ، بين الراوى الغائب والبطل المتكلم أشرف، نجد
أنفسنا أمام/ وفى أعماق عالم السجن والسجناء ، المجرم منهم والمظلوم، الذين
يعكسون جانبا هاما من حياة المجتمع المصرى بصدق وجلاء يتندر أن يوفرهما

السطح اليومي الظاهر. حتى ليبدو السجن وكأنه صورة المجتمع بأسره ، أو «برلمان» الوجه الآخر ، مكتفا في بؤرة واحدة ، ضيقة ، كاشفة ، تتجسد فيها القوى الاجتماعية وصورة الدولة ومؤسساتها وشرائع القاع والصاعدين في الهرم الاجتماعى درجات . إن السجن ، بهذا المعنى ، مرآة ممتازة لإظهار الصورة الحقيقية للمجتمع والتفاعلات «الكيميائية» الجارية فيه ، وقد أحسن الكاتب فى اختيار هذه البؤرة لبلوغ قدر كبير من الكشف ، والزج بالقارئ فى خضم الهم الاجتماعى والروحى ودوامة الأسئلة والتفكير عبر لغة روائية وأدوات فنية لا ينقصها التوضيح والانسجام.

إلا أن كون الرواية معرضا غنيا بالشخصيات والوقائع والتفاصيل لم يمنع من بقاء شخصية أشرف حاضرة دائما (فى القسمين الأول والثالث) كشخصية نرى بعينها -وعينى الراوى الغائب- ما يدور فى السجن. ولكن أشرف هذا هيهات أن يكون أكثر من مسخ حقيقى عائم على سطح الأشياء والعالم ، بعيدا عن الوعى وأفائه ، مغلقا أمام النور الذى قد ينبثق من ظلام المعاناة . إنه لا يتعلم من الحياة شيئا . فرغم دخوله السجن ، بعد أن قتل جون الانجليزى الأشقر دفاعا عن الشرف ، وليس حبا بالجريمة ، فإن هذا «الشرف» الذى يقتل من أجله ويحرص عليه مدة فى السجن ، فيقاوم انتهاكه الخطير من جانب «بطشة» ، ثم يكاد يهون عليه مع «صديقه» عبد الفتاح ، يتخلى عنه أخيرا للقاتل المخضرم سالم بنفس راضية ، الأمى الذى تدل عليه دلالة ناطقة آخر جملة يقولها أشرف وتنتهى بها الرواية : «دهنت ساقى بالصابون ودعمته جيدا بالفرشاة إلى أن تكونت رغبة كبيرة فرفعت ساقى إلى أعلى وتناولت الماكينة فقربتها من فخذى وبدأت فى إزالة الشعر».

كل ذلك ممكن ما دام لاهم لأشرف إلا تأمين حاجاته اليومية وشئ من الملاطفة والدفع يمينه إياهما أحد ما فى السجن.

إلا أن صفحات الرواية تخلو من تتابع المسارات الداخلية فى حياة أشرف الذى يقرر فى نهاية الرواية سلوك هذا الطريق . أجل ، سلوك هذا الطريق تمديدا ، وليس اختياره ، فالكاتب لا يقدم لنا معاناة الجسد لدى أشرف ، ولا مكابذاته الداخلية أو أفكاره التى يمكن أن تؤهلنا لفهم هذه النهاية لمسيرته ، أو تقنعنا -ولو فى حدود ضيقة- بإمكانية أن ينقلب أشرف هذا المنقلب ويستسلم لمنكر ارتكبه فى سبيل تفاديه جريمة قتل مرة ، وأوشك أن يكون قتيلا مرة أخرى . لقد وضع طائعا فى ما هرب منه ، وكان بوسعه أن يقبله مع جون فيحقق بعض أحلامه ، أو مع «بطشة» فيحسن أحواله فى ظروف السجن.. ولكن يبدو ..

من جهة أخرى ، أنه لا حاجة لأشرف العشريين لأن يفكر بجسده ، أو أن يعاني من هموم الجنس ، أو أن يعيش صراعا داخليا قبل أن يسلم «شرفه» لقاتل ستينى هو سالم . فلماذا؟.

لعل من الناقل الإصرار بهذا العناد على طرح السؤال ما دام الكاتب صنع الله إبراهيم يبدأ روايته بالكلمات القاطعة التالية: «من المؤكد أن الحذاء ليس هو المسئول عن المصير الذى ال إليه أشرف عبد العزيز سليمان» (أو شرف كما ألفت الأم أن تنادى حبة عينها) ، فقد كان مبرمجا ، بجيناته الداخلية ، والفارجية لما وقع له من الأحداث . ولا يغير من الأمر قصر الطريق الذى قاده من كوتشى إلى جون ، ولا من الأخير إلى بؤر أخرى».

ربما لا يستوقف القارئ فى البداية ما ينطوى عليه هذا المطلع من قدرية حتمية مفاجئة ، إلا أنه فى النهاية يرسم كثيرا من علامات الاستفهام ، بدلا من أن يطفى جميع أو معظم الأسئلة التى ستشعب لاحقا ، أثناء القراءة وبعدها . إن إلغاء أو تجاهل الأسباب التى تدفع أشرف فى طريق معين دون غيره بحجة أنه طريق مقدر سلفا ، محمول فى «جيناته الداخلية والخارجية» ، يجعل من البطل نسخة من «أوديب» جديد انتقل من يدى سوفوكليس إلى يدى صنع الله إبراهيم ، ولكن لا يقاوم قدره «الافريقي» ويقع فيه خلافا لكل محاولاته ، ولا ليكون ، فى نسخته الجديدة ، شاهدا على زمانه وتاريخه ، كما فى مسرحية على سالم «أنت التى قتلت الوحش» ، بل لينجرف مع تيار قدره «المصرى» المرسوم ، عديم الدلالة ، فيصبح فى الرواية إثباتا للقول الشعبى : «المكتوب على الجبين لا يمحوه إلا رب العالمين» . ويفقد أشرف منذ أن تمونت «جيناته» إلى سبابة شروعه بإزالة الشعر عن ساقيه (أى من أول جملة فى الرواية إلى آخر جملة فيها) مجرد أداة تتفرج من خلالها على عالم السجن وأشخاصه ، وليس شاهدا على شئ ، أى يظل متفرجا لا غير ، محكوما بجيناته أن يكون لوطياً ومخبرا ، وليس شاهدا على شئ ، وما قد صار ! ولا أهمية للظروف الاجتماعية أو حياة السجن أو معاملة السجناء..

إن مسيرة أشرف يمكن حقا أن تنحو هذا المنحنى ، وأن تنتهى هذه النهاية ، ولكن دون أن يكون ذلك قدراً محتوما لا مفر منه (٢) . فنحن نتعاطف مع أشرف وهو يقتل جون ، أو يعاني من الظلم فى السجن على أيدي السجناء والسجناء ، فى مدينته وبيته وزنانيته ، وتحت التعذيب والابتزاز ، ولكن هيهات أن يثير فينا الشفقة أو التعاطف وهو يشرع بحلاقة شعر ساقيه خضوعا لقدره الأعمى المحتوم الذى لا ذنب فيه ، وانسيافا لحكم «المصير الذى يرمج له» (ص١٢).

يستمد أشرف أهميته فى الرواية إذا من كونه ذلك المشاهد تحديداً ، مجرد مشاهد ، ككثيرين غيره فى عالم السجن الذى وقع فيه ، وليس من تطور شخصيته أو حركة فكرها أو ما تعرضت له من مسخ وتحطيم . إنه يتوقف عن النمو ، يفتقر إلى الأعماق والتحويلات ، لا يزداد وعياً ، لا يحاسب نفسه ، لا يكشف عن تطلعات أو خيبات ، لا ينكسر فيه شئ ظاهر أو كامن . وما إذلال السجن بالنسبة له إلا نوع من التأقلم مع قوانين «مجتمع» قاس يقبلها كما هى بشئ من الألم ، ولكن دون احتجاج أو عميق معاناة . ولا يكاد يفعل به السجن فعلاً مميزاً ، صعوداً أو هبوطاً ، بل يوصله إلى نقطة محتومة ، ربما كان سيصلها فى جميع الأحوال ، سواء فى السجن أو خارجه . لهذا كله لا يرقى أشرف إلى أن يكون شاهداً ، فيبقى مشاهداً ، ليس فى مقام الفاعل أو المفعول به . وإنما فى درجة المضاف إليه أو الاسم المجرور أو نون الوقاية . وبهذا المعنى يكون دور البطولة كبيراً وفضافاً على أشرف بجميع المقاييس .، فيظل السجن نفسه هو البطل الحقيقى.

روايتنا «شرف» و«الزئزاة».

إذا كان السجن ، ما يحتويه من طبائع ومصائر وأعراف و«قوانين» ، هو البؤرة الأهم فى سياق رواية «شرف» فإن صنع الله إبراهيم لا يحث أرضاً بكرأ ، سيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار رواية فتحى فضل «الزئزاة» (٣) التى يشير صنع الله إليها ويضعها فى مقدمة «الشهادات» التى استفاد منها . لقد استطاع فتحى فضل أن يقدم عملاً أدبياً ، رغم طابعه التسجيلى ، يتمتع بفنية عالية ، أساسها معاشرة إبداعية حية لواقع السجن القاهرى الذى يصوره صنع الله إبراهيم فى «شرف» ، وأتيج لمؤلف «الزئزاة» بحس مرهف وبساطة بادية تنم عن موهبة أصيلة أن يكشف عن جانب من الحياة المصرية لا يقتصر على السجن ونزلاته ، بل ويشمل السلطات المسئولة عن العدالة ومصائر الخلق أيضاً ، بما فى ذلك رجال الأمن والشرطة والقضاء والمحاماة .

ومن ميزات الكتابة فى «الزئزاة» انعكاسات الحس المصرى العريق بالفكاهة البشافة حتى فى أهلك اللحظات ، دون الهبوط إلى درك التهريج أو «القفشة» وإفراغها من قيمتها الإنسانية والفنية الثمينة . ويأتى فصل «الإفراج» ليشكل بمضمونه صاعقة للضمير ، و«ضربة معلم» - كما يقال - من حيث كثافة مدلوله والتزامه بالأسلوب المتزن والتعبير المقتضب واللفظ الهادئ ، بعيداً عن الشكوى وإطلاق العنان لحرارة ردود الأفعال والاستجابات الانفعالية العاطفية التى تسلب القول طاقته وتفرغه من شحنته المؤثرة عميقاً فى المتلقى فتحيلها إلى

تنفيس أو شعور بكاشى سريع الزوال.

وحتى لو نظرنا إلى «الزنازة» بوصفها شهادة (٤) أو تسجيلا أدبيا رفيع القيمة والمستوى لحياة السجن وهوامشها الدالة ، فإن رواية «شرف» تظل ، فى جزئها المعنى حسب تصنيفنا، نوعا من إعادة صياغة تجربة «الزنازة» فى عمل أبهى ربما يكون أكثر طموحا وأبعد مرمى ، وذلك موضوع آخر.

لكن كانت رواية «شرف» تمنحنا أثناء قراءتها قدراً من الإحساس الثقيل بالواقع ويخفف من وطأته أحيانا إدراكنا أننا نقرأ رواية تقوم على الخيال الفنى الإبداعى ، فإن قراءة «الزنازة» (ولا سيما فصلها الأخير، وقصة الصعيدي واللصوص الذين عرفوا بما معه من مال قصاروا أشبه بذئاب شمت رائحة الدم) فتجعلنا نتمنى أن يكون بين أيدينا رواية تقوم على الخيال الفنى نفسه فقط وليس على تسجيل واقع مرعب ينبض بكل هذا الشقاء.

وإذا كانت رواية صنع الله إبراهيم ، فى قسمها الخاص بأشرف تحديدا ، تخسر جزئيا من منظور معين نتيجة هذا التشابه البادى مع «الزنازة» فإن القضية الأساسية التى تراهن عليها «شرف» من حيث تدرى أو لا تدرى ، هى تلك التى تجسدت فى قسمها الثانى ، أى قصة الدكتور رمزى بولص نصيف بفصولها الثلاثة (القصاصات» ، مذكره الدفاع ، وعرض العرائش) التى يمكن قرائتها -كما أسلفنا -بوصفها رواية مستقلة تمثل محورا رئيسيا مقابل محور ثانوى هو رواية / محور أشرف.

رواية «الدكتور رمزى»

إن الخط الوحيد الذى يصل بين أشرف والدكتور رمزى هو مصادفة اجتماعهما فى زنازة واحدة . فأشرف شخصية هامشية عابرة فى الرواية «شرف» شأنه شأن كثير من شخصيات السجن ، ولا سيما بالمقارنة مع رمزى كسيرة شخصية وخبرة حياتية ونفج فكرى وتوجه «وطنى» . كل ذلك يرسخ يقيننا بضرورة النظر إلى رواية «شرف» على أنها جمع غير موفق بين روايتين . وإلا كان حضور رمزى إقصاء طاعيا فى النسيج الروائى والفضاء الفكرى الذى توخته رواية «شرف» كما نظرنا إليها فى بداية هذه المقالة.

وهكذا يبدو الجزء المخصص لرمزى وكأنه وليد يقين ما بضرورة «تسييس» القارئ عبر تلقينه جرعة كبيرة من المعلومات والأرقام تبين أن السجن ليس أكثر سوداوية وثقلا من المجتمع نفسه . فربما لا يهوى القارئ كتب الاقتصاد والدراسات الخاصة بالتهب الدولى والبؤس والفساد فى بلدان العالم المتخلف المستلب ؟ ولابد من «حيلة» فنية لإغراقه بالاحصاءات والمجج ليتسلح بها فلا

يجد مناخا من تبني وجهة نظر البطل رمزي.

ليكن أن للكاتب كامل الحق بتوظيف المادة التي يشاء في أدبه ، ولكن شريطة أن يأتي ذلك « التوظيف » مسوغا فنيا ، ومقنعا منطقيا (أي لا يتناقض مع المنطق البسيط، حتى ولو كان تخييلا محضاً).

إن فصل « القصصات » المأخوذة من صحف محلية وأجنبية ، وما يرافقها من تعليقات ، قد يشوق القارئ حقا لمعرفة ذلك السر الخبئ في كيس يحرص رمزي عليه كأنه قطعة من كبده ، ويتضمن إضاءات لشخصية رمزي وأفكاره . إلا أن الإغراء الذي تقدمه المعلومات المستقاة من كتب أشار إليها المؤلف في نهاية الرواية ، يفضي إلى تقديم فصل كبير تحت عنوان « أوراق رمزي بطرس نصيف (مسودة لمذكرة الدفاع) » ، وفيه معطيات شيقة مشفوعة باستنتاجات ذكية عبر تقديمها مزوجة بشئ من السيرة الذاتية لرمزي نفسه . ولكن من الصعب قبول هذه الأوراق على أنها « مسودة لمذكرة الدفاع » ، إذ تشي بأنها تعبير عن الحيرة بين تقديم تلك المعلومات من الكتب على نحو جاف ، أو تطعيمها بشئ من سيرة الحياة . ثم إنها ، في حقيقتها ، سيرة أكثر مما هي مسودة مذكرة دفاع (تشغل السيرة ٤٠ صفحة من ٦٦ صفحة في هذا الفصل . فضلا عن أن هذا التطعيم لا يشفي غليلا ، ولا يعرفنا على حياة رمزي كما ينبغي ، بل وتتولد عنه حتما ثغرات كبيرة من الأسئلة . فقد أطلعنا رمزي على نتف عن أسرته وحبه الفاشل وهجرته وزواجه من لبنانية وحياته في سويسرا وبلدان أمريكا اللاتينية وسكرتيرته / عشيقته وغرقه في الرفاه ، وعودته إلى مصر بعد غياب ربع قرن . إلا أننا في هذه « السيرة الذاتية » لا نرى شيئا غير الأرقام ، فلا نعيش أحدا أو حياة أو زمنا ، ويتحول المكتوب إلى حكي بدلا من السرد الفني ، وتصبح هذه المعلومات الشخصية في سياقه ميثوثة هنا وهناك لإضفاء بعض الحيوية على سيل المعلومات والأرقام التي لا نشك بقيمتها بوصفها معلومات وأرقاما خارج السياق الروائي.

فقد عاش رمزي حياة البذخ إلى أقصاها مدة عمله في شركة « كوش » السويسرية للألوانية ، الشركة التي تتكشف من خلال شهادته عن غول حقيقي ، فتتمثل أمامنا مؤسسة استغلالية معادية للبشر تضع مصالحها فوق كل شئ . ورغم إدراكه أنها « صارت مصدر خطر على استقلال أي بلد » ، يعود رمزي إلى بلاده مصر ممثلا لشركة « كوش » هذه بالضبط . يعود بصفته هذه وهو يردد على سمع زوجته « أقوال القديس فرنسيس الأسيسى بأن الإنسان الذي لا يحتاج إلى شئ يملك كل شئ » ، وأن الخطوة الأولى في اكتشاف الإنسان لنفسه هي أن يفك



ارتباطه بالأشياء (ص ٣١٢). وهذه «الأقوال» لا تدفعه إلى قطع علاقته ب«كوش» والاستغناء عن خدماتها والاكتفاء بالكثير من المال الذي حصله . يعود إلى مصر لا بدافع الوطنية أو العنن . وإنما ب«اعترافه» نتيجة «الملل وعدم الاستقرار . مللت الحديث طوال الوقت بالانجليزية والاسبانية ، ومع زوجتي الفرنسية ، ولم تعد ميارات الغولف تغريني ولا تغيير السيارة . كنت أعيش في أعلى مستوى أنا وأسرتي . لا ينقصني شيء . ومع ذلك وجدتني أطلع حولي في غربة كاملة . بالرغم من روزالينا (٠٠) سكوتيرتي (٠٠) ربما كنت أمر بما يسمى بأزمة منتصف العمر . أيا كان الأمر فقد أخذ الاكتئاب يستولى على كلما تأملت فيما يجري حولي» (٣٠٧).

بعد هذه التصريحات يحط على رأسه طائر الإلهام فيصبح وطنيا لا يشق له غبار ، وبطلا فردا في الرواية ، سواء من حيث دوره «التنويري» أو من حيث الصفحات التي يحتلها . إن رمزي هو من يرتدى فجة ثياب المهدي المنتظر وليس عم حسين ، لو دققنا في الأمر .

ورمزي هذا- كما قدم نفسه- يعود ليضحي بنفسه ويقع في السجن ويصبح داعية للثورة ، بصرف النظر عن تربيته ونشأته و«جيناته» والعيش الرغيد . فلماذا يكون مصير أشرف قدراً محتوماً ، جزءاً من مركبات دمه ، ولماذا تكون زوجة رمزي اللبنانية «في نهاية الأمر محكومة بظروف نشأتها» (ص ٢١٣) ، في حين يظل هو- رمزي- وحده برئ الجينات والنشأة والثراء ؟ رمزي الذي يتحدث عن نفسه في شبابه فيقول : «كنت أحلم بالحياة الرغيدة ، وأهوى جمع المعلومات عن السيارات الجديدة ، وأواظب على قراءة مجلة «بلاي بوي» لما بها من الموديلات الجديدة من الفتيات والسيارات» (ص ٢٧٥) ؟ .

والحال ، فإن هذه «الأوراق» على ما فيها من متعة وفائدة ، لا تتضفر مع النسيج الروائي ، لا تشكل جزءاً عضوياً منه ، فتبقى مدلاة على هامشه يصعب أن تصلح لمذكرة الدفاع أو لجعل شخصية رمزي مقنعة . إن رمزي حمال معلومات ، لا نشعر بقربه من أنفسنا ، لا يكشف عن اللحظات الحميمة في علاقته بطفولته ، بأهله ، بزوجه أو أطفاله أو خليلته روزالينا ، وما من إنسان حي حوله طيلة غربته (لا نعرف اسم زوجته ، ولديه ، زملائه ، سلوكه بينهم ، حركاتهم...) .

أما «عرض العرائس» الذي أقيم بمناسبة الانتصار العظيم في حرب أكتوبر ١٩٧٣ أعده وأخرجه الدكتور رمزي بطرس نصيف «فيقع في ١٢٠ صفحة تفيض بوعي وطني وثوري لا ينسجم وشخصية رمزي . إنه في حقيقته مونولوج

طويل من الأفكار السياسية والاقتصادية والتاريخية .. لا يرتقى إلى مستوى الحوار المسرحي . ولكن الاعتراض ليس على الشكل الدرامي أصلا ، بل على كون «العرض» بحد ذاته غير مقنع أيضا وقبل كل شيء . فإدارة السجن، التي تبيت الجواسيس فيطلعون حتى على كيس الدكتور رمزي ، لن تسمح بعرض لم تطلع على نصه سلفا ، خاصة وأن كاتبه يثير لديها كل هذا القدر من الريبة . وإذا ما سمحت بذلك ، فإنها لن تسمح باستمرار العرض حتى نهايته ما دام فاضحا إلى هذا الحد لأعماق السلطة والممارسات المحلية والدولية .. ولنفترض كذلك أن السجناء الذين قاموا بأدوار العرائس تواطؤا مع رمزي وكتبوا كل ما في النص من «مزالق» ، هو أمر لا يسمح سياق الرواية بتصديقه ، فإن من الصعب عليهم ، بمستوياتهم وقدراتهم وميولهم السياسية والفكرية عامة ، أن يستطيعوا أداء هذه الأدوار الطويلة المثقلة بالمعلومات والحجج.. ولكن فضلا عن ذلك كله ، من أين جاء الدكتور رمزي ، قارئ «بلاي بوى» وربيب «كوش» بهذه الشحنة العالية من الوطنية والمتابعة للتاريخ والسياسة ومعرفة التفاصيل البعيدة عن طابع حياته في الغربه وغرقه في عمله إبانها؟ جملة هذه التساؤلات تقوى الظن بأن رمزي يوق لوعى الكاتب وأفكاره وليس تجسيدا لها .. وهنا تكمن المفارقة التي تعمق الهوة بين رمزي وما ينسب إليه من أفكار ودور ، فيتزعمزع اليقين بالصدق الفني والاقتناع بأن رمزي يمكن أن يكون تمثيلا لكل هذه التناقضات. إنه يصبح صنوا للبطل (السوبر مان) الذي عرفت الرواية العربية نموذج «الأمثل» في رواية جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» ، إذ كان وليد في تلك الرواية مثال التاجر والفدائي والكاتب ووزير النساء.

ومع أن رمزي في أوراقه وعلى لسان عرائسه يحاكم الجميع وكل شيء بمعارف تشمل الأدوية والأسمدة والاقتصاد والسياسة والتاريخ والتكنولوجيات الحديثة وأمريكا اللاتينية وحرب الخليج والزعماء العرب والنفط وإسرائيل وأمريكا من روكفلر حتى كيسنجر .. فإن هذا «الوطني» الفذ الدكتور رمزي لا يجد ما يردعه عن وهم العرب على قدم المساواة في خانة المستعمرين لمصر شأنهم في ذلك شأن جميع الغزاة . ولا يأتي ذلك على لسان عروسة إسرائيلية أو أمريكية أو صفراء ، وإنما على لسان متفرج عادي من عامة الشعب ينطق لا نعرف بلسان من:

« .. ولكنكم تتبهون تقليد الآباء والأجداد،

الذين كانوا دائما من التابعين،

خدما للفرس واليونان والرومان،

ثم العرب والترك والكرد،

الطليان والأرمن،

الفرنسيين والانجليز،

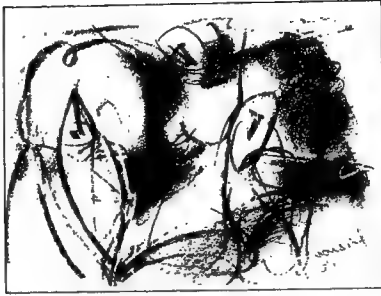
وأخيرا الأمريكان وبنى إسرائيل «(ص ٢٩٥-٢٩٦).

إن «النبى الأعزل» لا يجد من يرد عليه الكلمة أو يرشده إلى ما دار فى غيابه المترف بين الفولف والسيارات وروز اليانا من نقاشات وأحداث تبين أن «عروبة مصر» (٥) ليست الوجه الآخر والريفي لهذه الاستعمارات.

وبعد هذه الفصول الثلاثة (٢٦٨) المخصصة لرمزى يعود الكاتب لوصف ما قطع ، فيعيدنا إلى وقائع السجن اليومية من جديد . وهنا لا نعود نسمع إلا صيحات رمزى وهو يخاطب الجميع ب: المساكين والحيوانات والغلابة .. لينمى وعيهم بواقع ما يتعرضون له من السلب والربا وسرقة الأقوات وغش الأغذية وتلوث البيئة . أى الاعلان بصوت مال عما تضمنته «القصاصات» و«مسودة مذكرة الدفاع» و«عرض العرائش» . ويعلو صوته مقابل صوت المتطرفين الاسلاميين ، ليكون صوت العقل ، بمعنى منا ، مقابل صوت اللاعقل والنكوص ، ورغم ارتداء رمزى ثوب الجنون فى خطاياته ، بعد فشل إضرابه عن الطعام ، فإنه يظل الصوت العاقل الوطنى الوحيد فى السجن ، خلافا لأولئك المضللين والمظلومين والسياسيين (ثلاثة من هامة الناصريين الذين حكم عليهم بالأشغال الشاقة المؤبدة فى تنظيم ثورة مصر المسلح) ص ٤٧٠) الذين لا يتميزون بوعى يعلو على غيبية عم حسين وهو يدعى أنه المهدي المنتظر . فليس فى السجن كله من يفتح فيه برعم الوعى والتضحية إلا د. رمزى الذى عاش حياته كلها ، قبل السجن ، غارقا فى الرفاه و«الشرف» وهذا يعيدنا إلى عنوان الرواية «شرف» . أهى باسم «بطلها» أشرف ليكون العنوان إشارة سخرية وآلم ، أم أن الرواية «تمثال» لشرف ، «النبى» رمزى الذى لم تفسده مغريات الحياة ولا الخطر والسجن ، ربما استجابة لجينات كامنة فيه؟ .

إن عدم الاقتناع بشخصية د. رمزى وبالتطور الفجائى الذى أصابه يقوم كذلك على فهم رمزى نفسه لشخصيته بالذات . فهو الذى يسطر بخط يده مقطعا بالغ الدلالة والتعبير من رواية أنطوان سانت إكسويرى أرض البشر ، يقول فيه:

«ما من أحد حملك على الفرار ولست مسئولا عن ذلك . لقد بنيت سلامك بكثرة ما سددت بالملأ ، لقد توقعت فى طمأنينتك البرجوازية ، فى رتايتك، فى طقوس حياتك الريفية الخائفة ، رفعت هذا السور المصطنع فى وجه الرياح والمد والنجوم . إنك لا تريد الانشغال بالمعضلات الكبرى، كلفت نفسك ما



يكفيها عناء لكي تنسى وضعك كإنسان» (ص ٢٦٧).
هذه حدود رمزي ، وفيها يتمثل نبيله وقيمة وعيه الإنساني ، وما تمويله إلى
نبي وثوري وشهيد إلا تجن عليه فكرا وفناً.

الهوامش:

- (١) صنع الله إبراهيم . «شرف دار الهلال » . القاهرة ط-١/١٩٩٧.
- (٢) في «حجر الضحك» إحدى أبرز الروايات العربية أواخر الثمانينات ، وأنضج رواية نسائية مربية ، ترسم هدى بركات مصير يطل مشابه للمصير الذي يصل إليه أشرف ، ولكنه شاهد على الحرب الأهلية في لبنان بسلبية مليئة بالدلالات ، تحكمه ظروف الحياة ومكونات الشخصية وليس القدر «اللبناني» مثلاً ، أو الجينات.
- (٣) «عروبة مصر» عنوان كتاب هم نقاشات أبرز المثقفين المصريين حول هذا الموضوع ، عقب «كاتب ديفيد» أواخر السبعينيات ، وطروحات د. لويس عوض وحسين فوزي.
- ولعل من المناسب هنا التذكير بكلمات د. نصر حامد أبو زيد أثناء قراءته لأعمال د. سيد القمني سنة ١٩٩٠ حيث قال : «إن مصر هي مصر المركب من كل تاريخها وتراثها ، ومصر الفرعونية تلك أسطورة ، والذين يدعون إليها يعيشون الأسطورة والوهم (٠٠) أما مصر «الأسطورة» فهي أطروحة أيديولوجية لا تقل عن الأيديولوجية الصهيونية زيفاً.
- (د) سيد القمني ، الأسطورة والتراث . سينا للنشر (١٩٩٢) من (٢٩٥-٢٩٦).

شعر

قصائد

السيد عبد القادر شاكر

يريد أن يفر خلصة
من الإطار...!

أصابع

دعكت أكرة
الباب

فباغتتني أصابعها
بالدبيب...!!

بنث

أنزلها الله الطيب من علياء
مباهجها

وسوار يلهث في معصمها
البنت الفتاة

والفتاة «للرجالة»
فاجعة الخصر

اشتعل الدمع بنار لهيب محبتها
«بص

شوف عيني مالها...!»

امرأة

كانت تتفلى تحت الشمس
وتخلع حمالة ثدييها
تستقبل بالفخذين العاريتين
الريح
وكان البحر يحدق
في عورتها

تلميذة

حين رأتنى
ضغطت الحقيبة على نهديها
ومضت
غاضبة...!

حصان اللوحة

حصانتنا الجنون يا حبيبتي
يا حلوة النفار

صاد

تاج الدين محمد تاج الدين

صالح للمياه ، في كل وقت وكل
 حته
 سته سبعة .. العرق يبدأ يضح
 الدم في الوشوش
 وتبوش معانا الشرشرة
 بتاعت كسلنا
 واتكالنا المكتسب من جيل قديم ..
 كان سقيم ،
 من كثرتم الحكم نفوه جوه الوطن
 صناد زمانه جوه منه .. واصطبر
 والصبر من
 والمرار عيش في وجدانه اللي
 شاخ م اليكا ..
 ابيضت عنيه
 ماعادش بيشفو العدو ..
 وماعادش بيشفو الحبيب ..
 وماعادش بيشفو حتى فين
 راحت ايديه ..
 وامتدت !!
 كريم .. واللائيم ؟
 والصبر طال كل المعانى في
 نيتته
 ياسك ..

صباح النهار ،
 يبرطع في الشوارع .. ويطحفش
 في الديوك ..
 وغرقان في الشكوك ..
 ومجنناة الناس في الجرايد ..
 والكلام الكثير مكمزاه العروف ..
 مصلوب ع العامود ..
 ومقزقزينه الدود ..
 والصاحب اللود ..
 والجزة ..
 والكوارع ..
 والديون .. والصكوك !
 والخلصة ..
 في السببسه ..
 العيال مكوعين
 قطر الزمن طوي .. ل .. وفارع !!
 من
 صباحي ف صحن فول صباح متبل
 باللمون ..
 ومصصحين سخنين ومقمرين
 على الخدين ..
 والعافية طله من البشر ..
 والجوف الصبحيه منعش ..

مايسواش كام .. بدون تمييز
ص ٣

صباح ..
صورة نهار خارج من فلتقتين
ببرش
فوق الوش
لؤلؤ ندى .. طاهر نضيف
يبقى الربيع .. يبقى الخريف ..
يبقى الشتا
يبقى البشر متجمعة ومتشتتة
القلب ،
قلب الوش ،
وقت الفُضْب ما يكون نضيف
وقت الفُرح ..
لما انشرح قلب الرغيف .. بالنار
تظهر معدته م السحت ..
والفحت فى الجدر الشريف
باللطخ ..
وسلاح النميمة ..
والظريف !
عاملين عصابه يسرقوا وش
الصباح ..
ويتربسوا درج الحكومه فى
الديوان ..
ويدرسوا جوہ القصول كل
السنان ..

من زهزاهات المدن
حتى الوقافى الريف !!

ص ٤

صُحُف الصباح مليانه بالاكل
الحبش بالتوابل والتراب
مكتوب بحرف الفهلوه
والادعاء بالغزو
فى قلوب اليتامى ،
والعروب المتداريه
فى اتصناعات الشراب
والنسا ،
والقاعده فى جُراب الحوآه

وهبرك ..
بين إيديك .. وانت حر !! (١)

وصباح صلاح .. كان مساه
وكان كلامه ف سكتته
ص ٢

صباح الخير
كفوف ممدوده ..
بتنادي النسيم للطير
يهفهم فوق جناح ..
رفرف بيسعى لِرُزقه .. فين
مايروح
عشان ياكل ..
وبياكل معاه الغير
يجوز إبنه
يجوز جاره اللي أضناه الجراح
والسير
وعاد من عمره مكسور الجناح ..
مجروح
جروح من أقرب جروح الروح
.. ومش بيبوح
ويمكن من رفاق الرحلة والإخوان
ودول فيهم كتير خوان ..
وفيهم نذل .. مش إنسان
بيعرف إمتى يبقى مويل
وينسى اللقمة والأحلام وسهر
الليل

يبيع صاحبه لائى جبان .. ويطعن
جنته تنكيل

على الله يطول .. ومش حيطول
لا يبقى أمير .. ولا فى الهيئة
يبقى غفير ..
ولا لسيادته يبقى سمير
ولا فى البال ، على الأجيال ، ولا
الأزمان ..
بيطرح مئيت الإحساس حياته
ضمير

وعمره ف يوم مايبقى كبير
يكون مطروح من الأيام



(كلُّه يرفع مستواه .. ويطاطى)

ويغير اتجاه

(سياسه بقى !!)

والسياسى ..

يعرف إمتى يستخفى ..

وإمتى يظهر فى الصور ..

وإمتى يأخذ العيال معاه

(دى الخلاصه فى الكتاب .. لاجل

الهواه !!)

هـ

صور كتيره مرصنه .. جوه

الكتب والكراسات

وفى القلوب متصوره .. صورة

زمن مالهوش مدى

صورة أماكن فى الصدى

متروده ..

بين اللى فات ..

واللى جاي ، بدون سمات .. أو

ملاح

معروفة .. أو محبده !!

والصورة .. متلوته لون الزمن ..

من دا .. لده !!

صوان ياخجر

وايش يعمل الأزميل معاك

يبريك .. والّا ينقر مخدعك

والا السكوت لفلف صراخ طالع

من مطارح توجعك

تبقي هريم

تبقي ورم

تبقي جيل .. ويتترم

تبقي النهاية .. أى حاجة!

صور بشر

بشر بشر .. وبتنصرب برضه

بصرم

ولا يوم تثور وتنفجر

صالح قلبى .. لجل حبى يكون

جميل

بعد المصالحه .. كل شئ بقى

شفتشى

واستريح .. وفرحت

ولما رحت فى النوم اللذيذ

شفت نفسى يايسم زى البقر

قمت .. وصرخت بعزم ماى من

صريح

أنا مش حجر .. أنا مش يقر

أنا صنف مجنون م البشر

بيحب يجرى فى الزمن ويا

الحياه

ويحب يفرز جثته فى الطين

ويرقص م الفرح

زى الشجر.

الأصدقاء

صباحي هو ساس

إلى / بسيمة عبد الله
أمي
تطالبنى في المساء أن أتزوج
وحبيبتي قد رحلت
سوف أجهز لها
خمس وردات
من حقل أبي
وسوف أيكى
على قبرها
لأنها تطاردنى
وترفع سماعة الهاتف دوماً
لأن عيد ميلادها الليلة
سوف أجلس معها على الطاولة
فأحكى عن حداثى المتسخ
وخجل البنات الذى يعترينى
كلما حاولت لمس يدي
ولعبتي المفضلة بعد النوم
سوف أضع رأسي على صدرها
وأيكى
ليس للمساء سوى امرأة واحدة
وأنا
لست الرجل الذى
يضع امرأتين فى قلبه
وخمس وردات

إلى / مجدى الجابرى
أنتظر يا صديقى
فبعد ثلاثة أعوام
ستصبح مرحوماً
وسأقرأ لك الفاتحة
أنتظر أيضاً
فعما قليل
ستمر فتاتك
بضحكتها المثيرة
تحمل بعض الورد
وقليلاً من الحزن
- ذاك المشمول برائحة الرجل
الذى
اعتصرها ليلة أمس -
لتلقى على قبرك
دمعة فاترة
أنا أيضاً
لأصدق أننا
ندخن معاً
ونشرب القهوة
وأن الطبيب الذى
سيجرى جراحة المخ
سيترك السرطان يسرى
لأنه
يريد زوجتك

من حقل والده

كل صباح

إلى / هالة حلمي

والدى بالأمس

قطع المسافة كلها

وقال لي

حين تنجب طفلي

سيكون أحدهما أحمد

والآخر فاطمة

لأننى

كرهت الأسماء المسيحية

فى العائلة

وكان على أن أتزوج

وأنجب ثلاثة أطفال

لم أرى سوى فى مخيلته

منذ خمس سنين

وكان مثلى

يتخيل الحبيبة

حين تدخل البيت

وحين تخرج

وحين تعد الطعام

الفارق الوحيد بيننا

أنتى أراها

حين تهين السريير

وتنام

بينما هو

ينتظر حملها

إلى / صبحي موسى

كلما تغلق عينيك

ترى البنث

تزيح الستارة

وتطلب لك القهوة

ها أنت يا صديقى

تمارس الحياة

كلعبة الشطرنج

وتفتح كفك دائماً

لترى منديلها

على الفطور

ليس صالحاً

أن تقف فى ميدان التحرير

تنظر للشمس

مغمض العينين

فالعربات المسرعة

لا تعرف الحب

ولا راحة البن

وعليك الآن

أن تجلس فى الكرسي

- تماماً كما اعتدت -

تنصت للراديو

يذيع الذكرى الأولى

للحبيبة التى

قد رحلت

قصائد لزجة

وليد الشيخ

على مطارح الفتنة
ورذيل الكلام
يد مدربة
تطوح بالزغب
وتقر - بما وعدت - أمنة

٤

يا لأفعالها
نجس قليل
وينز الخائر من مأمته
دبقاً
لحاءتين يجف
عريها يتمطى
على شقاء السرير
ويرتجف
الحسرة تصل انتباهتها
تفرش احتمالات صحو مفاجئ
تدب البهجة نشوتها
الرائحة تخف
فتسهو

٥

كيف مدينة بلا بيت بغاء
ينام أهلها
ونسائهم محصنات

١

فائقات الشبق
إناث الاستيقاظ المتأخر
يتركن رائحة النوم
في أسرة السعادة حيث دفء
ضجر

يمارس نفسه
وينسل
قبل ولوج الرجفة القاتلة
بيت الحياة
ملعب الرؤوس الصغيرة

٢

أين الاسمرانية
لتطفئ أعقاب شهوتها
وتركل الليل بأقدام دائمة الرفعة
لأشم نجس أفعالها
وأستطيعه

٣

يد خافقة للمس
صاحبة

وردة لحبيبتين فقط

حسن عبد الموجود

عبارة من التي يردها أصدقاء الجامعة - وتذكر الرومانسية السانحة وأن إحداهن تجلس الآن مع حبيبها الحقيقى ولا بأس أن تتصل بك آخر السهرة وهى تخلع حذاءها وتسد سماعه التليفون بكتفها وترتبك قليلاً للإيعاء بتوتر تفرضه العلاقة بين ولد مثقف وفتاة قروية يحمر وجهها حين تقرأ حرفاً واحداً مما تكتبه - رغم أنها لاتفهم شيئاً كما تؤكد دائماً -

لماذا لاتستمر فى الغضب ؟ وتجد نفسك - فجأة - مضطراً لاستدعاء كل مآثراته فى علم النفس من أحلام اليقظة ؟

رغم ذلك يتحوك الحذاء الذى يؤلم قدمها إلى حذاء سندريلا وتحوك أنت إلى أمير يجد فى البحث عن صاحبة الحذاء !

يمكنك أن تستمر فى ذلك حتى يزعجك حضور الأخرى بفتنتها وتجد نفسك مضطراً لأن تعيش حالة

مالذى يمكن أن تعتبره مشكلة كونية ويعتبرونه تافهاً ؟

لا بأس أن تلقى وردة ذابلة وجدها أثناء متابعتك الدائمة لسباقى وردى امرأة لم تر وجهها مطلقاً !

وردة وزعمتها ورقة ورقة على محطات المترو فى غفلة من شرطى المرور ، قبل أن تلقى جسدها - الذى لاتعرف له لوناً محدداً - فى شارع شبرا ، ورغبة فى تسميع جدول الضرب لمدرسك أو البكاء على صدر أمك أو احتضان صديق يشعر بالامك التى تحاصررك دون أن يسأل عن سبب ودون أن يفصح دموعك التى تنهمر دون سبب معلناً

كلهم يضحكون حين تكتب "نورا" و"دعاء" فى ورقتين متساويتين تماماً ، وتلقى بهما من نقطة واحدة توازى رأسك وتقول : إن التى ستلمس الأرض أولاً هى الفائزة بقلبك - تضحك كثيراً كلما أطلقت



مثلهم وتتصل بالعراف - صديق آخر - لتسأله: أيهما حبيبتى ١٩ ويسالك أسئلة تعرف منها أنه يريد فهم رغبتك فى واحدة معينة ورغم ذلك تستمران فى " هذيانكما" ويخبرك أنك ستكون غنياً جداً وتتزوج واحدة فقط وتنجب منها ولداً وبناتاً !

ماذا لو أكملت رسم المشهد لتراهما امرأتين من اللواتي تشاهدن دائماً فى الجناز ١٩ دائماً تحب أن تكون متوتراً حتى تعيش لحظة إبداعية - كما تدعى - وكما تحب أن يصدقك على طول الخط من تتهمهم بالفحاشة !

لماذا تلحن رأسك التى تصر على التمسك بأفكار سخيفة ؟ ولماذا تقارن بين اثنتين أنت تحبهما بشخصيتين أنت مع كل واحدة إنسان مختلف ؟ لماذا تدمع عيناك كلما شاهدت ورقة من أوراق الوردة التى وزعتها على محطات المترو ١٩

فلسفية تكرها ، وداشم السؤال عن كائنين ، كل منهما يمتلك مميزات رائعة مختلفة ورغم ذلك يظل أحدهما مسخاً حين يحضر الآخر ، وربما يتحولان - معاً - إلى مسخين حين تشاهد الهواء يضرب ثوب امرأة عابرة ويلتصق بجسدها فيبرز تفاصيله وتجذ عينيك متعلقتين بالمشهد رغم ضحك المارة من دوران رقبتك عكس الشارع ! كلهم تافهون .. كل من يضحك أو يشير بطرف عينه إلى أفكارك - كما تلحن دائماً لهم - وتقول إنك ستجلس مع إحداهن اليوم وستأخذ قراراً مباشراً إما أن تكون هى حبيبتك الحقيقية أو نفيها بقسوة بعيداً عن أية معرفة تخصك .. لكن المشهد ينتهى سريعاً بقبلة واحدة ، وإمساك يديها و" كفاية .. ماما هاتشوفنا " ، تبتسم فى سخرية وتهز رأسك فى خبث وتغمغم لنفسك : ربما يكون الصديق على حق فى بعض الأحيان ، عليك أن تصبح أبلة

ثلاثة نصوص قصيرة

محمد بركة

الحبيبة من علي ساعده المقتول...

أرز بالبن

أرى البننت فتعجبني وتراني
البننت فأمعجبها ، وهذا فقط ما يجعل
القاهرة محسنة : أن يهينني
الأصدقاء مفتاحاً أنيقاً لشقة حقيرة ،
أدخلها بصحبة نهدين مغرورين ،
أظل مستوتراً والبننت تريح رأسي
على ركبتها . تنحني على بصرها
ثم تلغمني الحلمة فأتلقاها ملهوا ،
وحين أهدأ أكون قد انكششت تماماً
في الحجر الأنثوي الكبير ، وتطبلط
على الكف الصانعة ، وتشدني
الهددة اللذيذة ، وتتناهي إلى أنثى
أصداء أغنية عذبة قادمة من بعيد ،
ثم تدعوني الملائكة إلى وليمة أرز
بالبن ..

حنان مدفوع الأجر

هذه المرة لم تكن أمي هي التي
تدفع رأسي برفق تحت الصنبور .
تخلل أطراف أناملها خصلات
شعري بحتة .

يتساب شلال المياه الدافئ مختلطاً
برغواي الصابون . وأخجل .. أخجل
يا أمي من الولد الصالح ومن فوطته
النظيفة ، الولد الذي رأى الأتربة
العالقة بشعري تترسب في حوض
ناصع البياض .. ثم يعضي في هدوء
يدعك أنثى ويمسح على عيني بركة .

عشيقه الحاج معوض

لم يكن الحاج معوض « حاجاً »
ولا يحرصون ، وإنما هو العرف الذي
جرت عليه نفس العزبة النائية في
توقير شيخ كبير زوج ابنة وستر
على بناته ، والحاج معوض الذي لم
يذق ماء زمزم ولم يرم الجمرات
ما زال ساعده الأيمن يحمل وشماً
لغازية من غوازي الفجر رآها منذ
عشرين عاماً في فرح ابن شيخ البلد
فهج وراءها في العزب والكفور يضع
ليال قبل أن يرده أولاد الحلال إلى
عقله وامراته .

(مات الحاج معوض دون أن يحج بيت
الله الحرام . ولم يخف الشيخ عبد الله
خطيب المسجد استياءه من حكاية
الوشم هذه . وقال : معوض ماكانش
بيركعها وصورة الزانية على دراعه
هتتصول إلى قطعة من نار جهنم
يتقلب عليها وهو في القبر . وهمس
أحد الحاضرين وهو ينظر ياشفاق
إلى المسجد المسجى على السرير :
وايه الحل يامولانا ؟

وعلى مدار ساعتين ، كانت الجثة
موضوعة للأخذ والرد قبل أن
يغسلوها ويرشوها بعطر رخيص ثم
يهيلوا عليها التراب ليستقر جدى
في باطن القبر عاشقاً هزمت « مياه
النار » التي أزالوا بها مسورة

نحة

يعترف وحيداً

سامي جعفر

عادة يترك الكاسيت مفتوحاً
ويخرج للصالة ، يفتح التلفزيون
لمعرفة الوقت .

رفرفة حمامة على شباك
الحمام شتت انتباهه للحظة
فهرب الدم منه وتخاذل .. هشها
قطارت ..

غير رأيه ولم يعاود ، هذه ثم
رفع ثيابه

اعتدل يشعر بالارهاق والتبيلد
، تطلع إلى السماء

زرققتها لها شكل مختلف ،
زاهى قريب هجم عليه شعور
بالتعاسة والقرف ولا جدوى
الأشياء .

أدار خرطوم المياه على آثاره ،
تابعها حتى أخذتها المياه الجارية
نحو فتحة البالوعة .

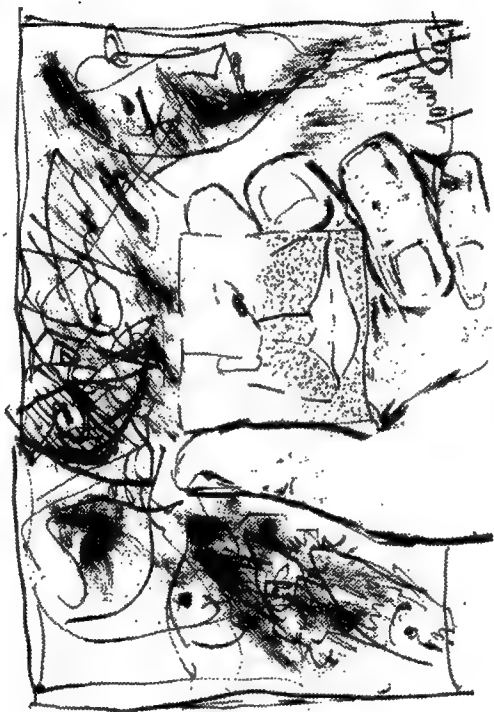
تجمع العرق على جبينه
بسرعة ، وثقلت أنفاسه ، تعجب
فلم يكن ذلك يحدث من قبل إلا
بعد المرة الثالثة وأحياناً الثانية

يتمدد مفترشاً يلاط الحمام
المتسخ تلسع برودته فما زال
الوقت صباحاً ، لمح نثوء عظامه
أعلى فخذه نقص وزنه
بطريقة غريبة ولم تقد محاولاته
لزيادة وزنه .

قال له حاتم إن الدنيا تاكلك .
لكنه رد لا . إننى أكل نفسى
بشراهة .

تنبه على صوت التصفيق
المنبعث من التلفزيون فى الصالة
وصوت الكاسيت وفى حجرته .

(أنسى الهموم ، أنسك يدوم
الى يلوم يفضل يعانى)



لحظة اكتشاف

فاطمة خير

لكنها ويكل قوة لاستطيع تحديد اللحظة / المكان.

والأخرى : تحاول أن تعرف أين رأيته ؟ .. هل رأيته ؟ أم أنني أريد أن أراها ؟

خلقت اللحظة : توقّف الزمن ... وعجز المترو أمام ارادتين في لحظة حياة . وانساب منسحبا .. حين بدت الإجابة .

في لحظة دوران نفسى .. تبدلت الأماكن .. وتقاطعت نفسى مع نفسى

رحل المترو ..

واختفت الفتاة زائدة حيرتها

واختفت الأخرى بلا يقين

توحدت اللحظة .

واختلفت .

وقفت الفتاة الصغيرة تنظر بلهفة من خلف زجاج المترو .. ذهولها الصغير يتأرجح بين قرطبيها الذهبين ، وبشارات براءتها تجرب الاندهاش .

لحظة انطلاق المترو .. نظرت للخلف .. خطفت اللحظة الكائنة استوقفها ، التقي بها ، على أجد الأشياء .

لحظة التقاء الاندهاش : هي / أنا لحظة عدم الاتزان .

تتوقف اللحظة / الموقف ، الصدمة ، يوقف الأشياء : زمنى الذى مضى .. زمنى الآتى . المحصلة : الآن . تتذكر ملامحها : شعرها المعقوص للخلف .. ورشاقها المفرطة .. نظرة بحث عن " الخلق " فى عينيها .. ملامتها للأرض كمياء تمشى عليها . هى الملامح نفسها رأتها يوماً

قصائد

ياسر شعبان

أتابع جسدي

بلا جسد
 لا تعنى أبداً بلا خطيئة
 تماماً ولا تعنى الغياب
 الحكاية كلها مجرد وهم
 يتيح فرصة نادرة
 ليتابع الواحد جسده
 بلا مرايا
 أستطيع أن أضبط
 أصابعي في ارتعاشة مفاجئة
 تنتابها كلما حاولت مسح قطرات عرقٍ عن جبيني
 وأستطيع أن أحكم جفوني
 على خيالات تفر
 هذا التفضُّن وتلك الهالات السود
 حول عينيْن لم تغمضا
 طوال ليالٍ - تتابعان أثراً تركتها
 أجسادُ أحياءٍ دائماً يفارقون
 دائماً
 تفاجئنا شعرة بيضاء

أو تجعيدة تتضح عندما نضحك
«التجاعيد دائماً تتضح عندما نضحك...»
ودائماً
تلهو أجسادنا عنا
لا تثنيه لرجونا
ولا تثبث بنا
إلا عندما يهددها الغياب...!!

٩٨/١٠/٢٤

عندما نصبح جثة

لن تفقد ذلك
لكنك ستفقد الأطياف
التي سكنتك طوال حياتك
وتصبح عارياً فجأة - وتاماً
من الأتعة التي صاحبك:
حينها - هل سيظهر وجهك الأصلي؟
وقد تحتفظ ببعض الدفء
بعض الارتجافات
بعض الرغبة
وقد يختلط الأمر
على الذين عرفوك
المنهمكين في إزالة آثارهم عليك
بفيض دموعهم
- كأنهم لا يصدقون -
لو تعرف - لو يستطيعون
لسلخوا جلدك
وتناوبوا ارتدائه
لا - ليس طقساً بدائياً
ولا رغبة في التطهر
قد تكون محاولة بائسة
للتشبث بزمن لن يعود
وبما تسرب من أرواحهم..
ستصبح جثة - بالتأكيد
ولن تفقد ذلك

ظلك الذى شأغلت به البنات زمناً
وأرسلته وراءهن حتى أسوتهن
ظلك الذى ملاك بالرضا
لما عانق ظل حبيبتك
رغماً عن أبويها
ظلك هذا ستتركه - هكذا
محبوساً فى تصلبك
وخواوياً.. خواوياً جداً
لحد التداعى على الجدران
والأنسياب على الأرض
ظلك
الذى سيتداعى وينساب ويتضاءل
كلما ازداد تصلبك
والذى سيخلص لك أكثر من كل أحيائك
ولن يلجأ لفيرك
هل هو أثر لوجودك الأصلى..!!؟

٩٨/١٠/٢٥

**قال: سأبنى جسراً - بالتأكيد
وقال: لم أعد أطيق الوحدة..!!**

ضبط نفسه
أخيراً - ضبط نفسه
يبتسم مثل أبيه لما يشرد..
وكأنه لم يستهلك ثلاثين سنة
ليؤكد: لا أشبهه فى شيء
على الإطلاق
تعليق جاهز عند أية مقارنة
وكوابيس..
جدران الحجرة مثل ضباب تكاثف - فجأة
أبواب ونوافذ
توهم بالأبراج.. بذاثر .. أو عابر سبيل
أبواب ونوافذ تفضحها لمبات أصابع مرتعشة

على حقيبتها:
مجرد خطوط غير متقنة
لأصابع مرتعشة..
أخيراً
استسلم للظل والمرأة
وقبض على رماد الصور التي حرقها عمداً
أخيراً
أدرك قيمة التشييت
بكل الأشياء التي تروح
مثل أبيه - يعنى:
الحياة لا تضيق هباء

١٩٩٨/١٢/١٢

* فى العدد القادم *

ودعاً للبياتى : عبد المنعم رمضان وعذاب
الركابى/ قصائد من عبد الله البردونى/ جرّ شكل :
باب جديد/ الجزء الثانى من : «العنصرية فى أدب
الأطفال العبرى»/ قصيدة جديدة لمحمد عفيفى
مطر.

قصة

زهرة الياسمين

منى سحمان

يطوف بذاكرتى ، لا يستوقفنى شئ
مثل شجرة ياسمين ، شجرة بعيدنا
أبحث عنها منذ أكثر من ثلاثين عاما
ما زال عبقها يبعث الذكرى حية ،
بيوت بعدائق وظلال كثيفة وأشجار
على جانبنى الطريق وأوقات
العصاوى وعربة وحيدة للأيس كريم
جروبى ، وليال حانية وأمسيات
الصيف فى ضوء مصابيح خافتة
تحت شجرة عجوز ، ويوم الجمعة يوم
الذهاب للسینما وأعياد الميلاد
الصاخبة وأطفال صاروا اليوم على
أعتاب الشيوخه ، هاجر من هاجر
وافترقنا ، عالم أليف احتوى
طفولتى ودفئ هو الكون يتنفس
بطيئاً ، عميقاً ، فأعود أبحث عنك
ياقاهرتى فى أفلام «أبيض وأسود»
، فى صور تضمنى أنا ورفيقات
الدراسة ، تلك الصور التى اعتادت
المدرسة أن تأخذها لنا كل عام مع
مدرسة الفصل . أذكر تلك الفتاة
كانت صديقتى ، هاجرت كما هاجر
الكثيرون . أبحث عنك يا زمنى ..
أسأل عنك من عاشوك من جيلى أو

لا أعرف تلك المدينة ، لا أتعرف
على ملامحها ، بأبراجها الرمادية
وضوضاء شوارعها . وسماؤها تغلفها
سحب عوادم السيارات .. أهلها
متطاحنون .. الأعصاب مشدودة ..
الوجوه منهكة .. الألسنة لاعنة ، أما
النفوس فمنكسرة .. لا أعرف هذا
الزمن يا مدينتى .. إذن على أن
أمضى .. أحمل سنواتى البعيدة ..
أعود إليها ، أتمس بعض العزاء ..
أقتنص لحظات المرح .. أختلس دفا
الرفقة .. أختلق وهما يخفى وجه
الزمن القبيح .. أناور الموت وأحلم
بالعودة يوماً ، وحنين جارف يدفعنى
لشوارع تغيرت ملامحها وهجرها
ساكنوها ووجوه سعت لمصير لا
أعرف عنه شيئاً وأحلام مضت وزمن
ولى .. عذبة هى الذكرى بقدر قسوة
الشوق يبكىنى والحنين يائس ،
حزين حزناً لانهائياً .. ننزف
ذكرياتنا ، نستجدى بعثها ، نريدها
حية ، فمتى أعود من بلاد الغربة
وهى بلادى؟.

ومن كل ما يتراءى لى ، من كل ما

جيل من سبقنى ، ألح نظرة حزن
وحين يحرك الشجن.

أين أمسيات الشتاء و«أطلال»
ناجى وصوت أم كلثوم الآتى من
بعيد يخلق عالما من الطم ، فيترأى
لى ، على ضفاف النهر ، بيتا بحديقة
أشجارها عجوز ..

اسقنى وأشرب على أطلاله وأرو
عنى طالما الدمع روى.

من يروى زمنى وكلنا غرباء ؟
ليس للشعر مكان فى بلادى ، ليس
للشعر مكان فى زمنا .. فقط حزن
يملا القلب ودمعة تريد أن تنساب
وغربة تفصلنا وتحمينا فى آن واحد
من التلامس مع الزمن «القبيح» ،
فنعود نبحث عن صورنا القديمة
وأغان أحببناها يوماً ومدينة غير
تلك المدينة بأشجارها الذابلة وعبق
شجرة ياسمين بعينها وأحلام ظلت
على حالها أحلاما ، تتراكم كالذكرى
وتتباع فتصبح أطياف أحلام.

أعود للحى الذى ولدت فيه ، فهل
التقى مع زمنى ؟ هل يبعث الموتى
؟ أدرك الآن فقط لماذا نؤمن بالبعث
.. سنعود يوماً إذن . أين مذوبة
الظلال الوارفة ، ووجه أمى الطفولى
ونظرة تشى بحرمان قديم ؟ كانت
يتيمة ، تستعطف طفولتى ، فكيف
أترك طفلتى وحيدة ؟ وودت لو
قدمت لك كل الدنيا والعمر ، حملت
طفولتك المحرومة لتصبح قدرى .
أتوقف فى المساء أمام شجرة

الياسمين .. قامتى لا تطاول
الشجرة ، فأقاوم خوفى من الظلام
والسحالى .. ألتقط زهرات
الياسمين المتناثرة بجانب السور ،
أحمل كنزى وحبا وإشفاقا ودموعا لا
تتوقف أثناء الليل خوفا عليك ..
أقدم لك زهورى ، أنتظر فرحة على
وجهك لا تأتى أبداً .. تأخذين
زهراتى باهمال ، تضعينها على
طاولة بجانبك قائلة: «وهل نقدم
الزهور ذابلة بلا فسروع ؟»
وتستمرين فى الشكوى لصديقتك ،
جارتنا ، شكوى تتكرر كل مساء
،فأنصرف مخذولة .. مجروحة ..
مشفقة لا أمرف كيف أقول أحبك ..
ربما لا تعلمين أننى اعتدت أن أقدم
زهورى لمن أحبهم ، فلا يفرح بها أحد
وكان الأمس يتكرر وكل شئ ينكأ
الجرح القديم.

لم أكن أعرف أن «العود» قدرى
وأنا فى السابعة من عمري ، أركب
دراجتى ، أقطع شوارع الحى
«عائدة» للبيت الذى تركته وأنا فى
الثالثة ، حين انتقلنا لمنزل آخر
بنفس الحى . «أعود، ذلك هو طقسى
اليومى . عمارة صغيرة من ثلاثة
طوابق بشارع كل بيوته تحيطها
الحدائق ، أقف أمامها يشدنى حنين
غامض وشوق لا أتبين كنهه
ومصدره . نعم كان الشوق والحنين
والعود قدرى منذ البداية . وها أنذا
أقف امرأة وحيدة أمام بيت وقفت

أمامه طفلة وحيدة .. لا أتذكر معالم المكان ، فقط ممر مظلم .. كانت أمى بالخارج .. يدق جرس الباب .. أهرع لاستقبالها وورائى خادمتنا العجوز تهرول .. يصطدم رأسى بعمود يارز بالحائط ، أسقط ما زلت أنذكر طعم الدماء بغمى وجرحى الأول ما زال بجبهتى .. جرحته أمى.

كنت أعرف أنه كانت لنا جارة تكبر أمى بسنوات كثيرة ، تسكن هى وزوجها بالطابق الأول ، تعرفت عليها حين كبرت قليلا ، كانت تأتى لزيارتنا بعد انتقالنا للبيت الجديد بنفس الحى . امتدنا أنا وأختى الكبيرة أن نناديها هى وزوجها بمامى هيلين وعمو حنا . ومنذ سنوات علمت من أمى أن عمو حنا قد توفى وأن مامى هيلين قد هاجرت لشقيقة لها بالخارج.

فكرت أننى أستطيع التسلل الآن إلى أول منزل سكنه أبى وأمى فى أول عهدهم بالزواج ، أستطيع أن أدعى أننى أسأل عن مدام هيلين القاطنة بالدور الأول فتحتاج لى فرصة إلقاء نظرة على البيت الذى لا أنكر منه إلا مراً مظلماً وجرحى الأول ينزف وجهاز تخبير للرايو ولا أعرف لذلك الحنين الجارف معنى محدداً أو سبباً واضحاً ولكنه عميق .. قديم.

فتح الباب .. أطل منه رجل فى حوالى الخمسين من عمره ، سألته

مدعية أننى جئت أسأل عن جارتنا بالدور الأول .. لا أعرف بماذا أجاب .. اختلست نظرة ، لم أتعرف على المكان .. أين الممر المظلم وجهاز الراديو الكبير؟ نعم أنكر «بابا شارو» و«ذهب الليل» ولا أنكر أكثر من ذلك .. شكرت الرجل .. نزلت أهرول .. أخشى أن يرى دموى أحد .. كان يوجد بأسفل المنزل جراج ، أنكر أننى فى سنوات مشيى الأولى أنا وابنه صديقة أمى الصميمة ، كنا نسقط سوياً ، فالأرض متحنية هنا وأقدامنا لم تعتد بعد المشى ، فإذا الميل أراه الآن يستدعى كل تلك المشقة التى كابدناها .. أصبحت صديقة السنين الأولى طيبة ، هاجرت كما هاجرت كل الأسرة وصديقة أمى ، رفيقة شكوى كل مساء.

بكيت فى شوارع خالية وكل الأشياء تمود لتخلق عالمى البعيد .. وكل لحظة تتلبسها لحظة أخرى .. كل ليل يستدعى ليلاً آخر .. كل أمسيات الصيف تذكر بخمسة مصابيح خافتة فى شوارع موزقة وكل شعاع شمس يتسلل بين فروع الأشجار هو طيف لشعاع حان ينساب نقياً تحت شجرة عجوز وكان كل ما هو كائن ليس إلا ذكرى لزمن ولى والغربة تسكن بيتنا قديماً به ممر مظلم . يأتى مساء عيد الأم ، أخشى أن أبوح لأبى برغبتى فى تقديم هدية لأمى .. أخاف

زلت لا أعرف.
أيها الساهر تغفو تذكر العهد
وتصحو
وإذا ما البام جرح جد بالتذكار
جرح

فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف
تمحو

من قال إننا نستطيع أن نتخطى
ألمنا قديما؟ من قال إننا ننسى
أفراحنا الأولى؟

هل يعرف الآخرون كيف نحن ..
نتحنى على ذكرياتنا ،نبكى غياب
شعاع شمس .. بعيد وقطرة ندى ..
ونحيا انتظارا أبديا لما لن يعود.

« هل تذكرين ، كنت ترقصين كل
الرقصات والسباحة والرياضة ؟ »
تقول لك صديقة طفولتك وهبأك
منذ أكثر من خمسين عاما . تشرد
صديقتك بعيدا للحظة ، ثم تضعف
بابتسامة تخفى لوعة تطل من
نظرتها . « -ولكنك أيضا كنت الأخيرة
الدفعة عن جدارة » . تضحكان سويا
ثم تصمتان . أنظر إليك يا أمي
فتمزقني نظرة الانكسار في عينيك
وراء نظارة النظور السميكة ، نفس
النظرة في صورة قديمة لك وأنت
طفلة تحمل عروسة صغيرة ، لا
تبتسم ، لا تنظر لشيء ، نظرة بها
غياب ، ربما حزن .. وافتقاد.

وتولى الليل والليل صديق
أين هذا الليل يتراءى لي بعيدا
كل ليلة .. أحمل أباجورتى الصغيرة

اقترابي من جرحه .. يناوره ..
يخفيه .. ألمه في نظراته الشاردة ..
الجا لخادمتنا المعجوز .. أعطيها ما
أملك .. أطلب منها بالإحاح أن تشتري
ما يفرح أمي.

لا أستطيع النوم .. أمضى الليل
أرسم ثلاثة كروت بأسمائنا أنا
وأختي أتسلل على أطراف أصابعي .
أدخل غرفة أمي .. أضع هديتي
والكروت الثلاثة .. أنسحب وأبكي
إشفاقا.

- من يضع وروده في أنية بهذا
القبج ؟ « قالت أمي بقسوة معلقة
على هديتي . ابتسمت خجلة لأخفي
جرحي ، وددت لو ابتلعني جوف
الأرض ، لو تلاشيت من شدة الألم .
لم تحبى قط ما أقدمه يا أمي . لم
أذهب يومها للمدرسة ولم تعبا أمي .
ظللت مختبئة في سريري ، مغمضة
العينين تحت الاغطية ، أتجرجع ألما
يمزقني .. في المساء جاءت صديقتك ،
كانت في مثل سنك ولها ابنة واحدة
.. ناديتني .. داعبتني صديقتك قائلة
: « ما هذه الأنية الجميلة ، لم تقدم
لي إبنتي شيئا بهذا الجمال قط
والكروت التي قمت برسمها .. أنت
فنانة » . أخيرا ابتسمت أمي قائلة:
« لم يذكرني أحد غيرها اليوم » .
انسحبت وإشفاق يتدفق بداخلي وما
زال جرحي ينزف وما زلت حائرة
كيف أقترب منك ... العمر يتقدم
ليقودنا نحن الاثنتين للمجهول وما



خيال طفولتى . سحر كان يحتضر فى حى كان قد ولى زمنه ولكنه ما زال يحتفظ بشئ من العهد القديم ، بيوت بحدائق ومنازل هجرها أهلها بعد الثورة ، أقف أمامها بدراجتى وأحلم بأهل هجروا ورحلوا ولا أعرف لتلك الغربة وذلك الافتقاد مغزى أو بداية ، ربما كانت حكايات أمى أو تنهدات جدى .

« لن أتناول طعامى حسب هذا التوقيت ، أنتظركم بنفس الميعاد » ، يقول جدى رافضاً أن يضبط ساعة الهاتف على التوقيت الصيفى . كان هذا التوقيت يعنى بالنسبة إليه أن زمنه قد ولى وأنه يحيا زمناً يكرهه . كنت أحب ولا أخشاه كما تخشاه أمى .. رجل نشيط .. أبيض الوجه .. ممشوق القوام .. عسكري النشأة .

ما زلت أذكر ذلك الصيف حين أتى لزيارتنا « ببلد العيد » وصوت نذهب للقائه ببلدة ظهور الشوير .. وببيروت المستينات تسنهر ، تزف عروسا كل ليلة ، تعبى الكأس بالمرق الزحلاوى ، تغنى أمام طولاتها الحاشدة وفى الصباح لا تكل من العمل . عجيب هذا الشعب ، عاشق حتى الثمالة .. يحب فيهم ، يغنى فتطرب له الدنيا .. ولكن هل عشق الموت يوماً كعشقه للحياة ؟ هل أحزانه قديمة كئناى الوادى فى حداده الأبدى ؟ لا أعرف . بيروت

.. أختبئ تحت السرير ، أقرأ قصة حب أولى « غادة الكاميليا » المدفونة بقبو مجهول وأحلم بالسفر يوماً لأبحث عن أثرها وأضع فوقه زهرات الكاميليا ، كنت فى الثانية عشرة من عمرى . كانت صديقتى تشفق على من حلمى ... هاجرت وأفترقنا وبعد سنوات بعيدة التقينا .. قرأت زمنى على وجهها .. تجاميد على الجبهة « -مهمومة أنت يا صديقتى؟ أسألك ، فترد برقتها المعهودة- إنها الحياة .. فلا أعلق . كانت قد تزوجت ، تحيا هناك بعيداً .. تقول لى : « تعلمين حين أزور باريس مع زوجى ، أذكر له دائماً أن صديقة طفولتى كانت تعلم بالسفر لباريس فقط لتضع زهور الكاميليا على قبر مرجريت جوتييه » . أنت هناك فى مدينة الضباب وأنا هنا أحن لزى المدرسة ومرحنا الطفولى وحلمى القديم وليالى الفريد وموسيه قرأناها معاً ودموع تنساب حين سماعى الموسيقى فتتعمدين الجلوس بعيداً حتى لا تصرجين . يوماً سألتبنى وكنا نستمع لسوناتا ضوء القمر « لماذا تبكيك الموسيقى؟ لم أجد جواباً .. لكن تبكيكى العذوبة والجمال وحزن تلقائى يوم ولدت وغربة أعماق من كل ما يحيط بى وحنين غامض لشئ قديم .. لأزمنة لم أعشها .

كان حلم الأربعينيات يداعب

بيننا . قليلا ما كان يتحدث من نفسه ، وحين كان يفعل كنت أستزيده . لم ترى الجيزة أيام الثلاثينيات ، أيام التلمذة .. كانت حقولا مترامية وحدائق وبعض القصور على النيل وترامواي يصل بنا لجامعة فؤاد الأول . هل تعرفين لماذا سميت العتبة بالعتبة الخضراء لأنها كانت واحة ، عامرة بالحدائق يقولها وحين بداخله تشي به نظرة سافرة للقاء لحظة رحلت منذ زمن بعيد .

أحن إليك يا أبى فيتراءى لى صبى بطربوش على محطة أحد قطارات الأقاليم ، صبي صغير ذاهب لمدارس « البندر » ، يحمل بين ضلوعه حقوله الواسعة ولوعة فراق أمه وشجرة عجوزا على شاطئ النهر جلس تحت ظلالها يوما يقرأ ويحلم أن يتسع النهر بحرا ليحمله لمدينة النور باريس .

يصير الفتى رجلا ، يقف أمام مبنى جامعة السربون العتيق ، يحتسى القهوة بالميدان الصغير المواجه للجامعة . باريس الاربعينيات ، أه تلك المدينة التي يسكنها كل الحلم ، أتأملها في صور « أبيض وأسود » كفتوجرافيا ذلك الزمان .. أبى نحيل وبجانبه صديقه الحميم ، خريج دار العلوم ورفيق البعثة . أنتما بالقبعة يا أبى أضحك إشفاقا .. لا تبدو لى وسيما بالقبعة

قبل الجرح ، تلك الفرحة وسط محيط من الالم ، هل تعود ؟ سنعود « تشدو » جارة الودى « وزهرة المدائن » تستدعى صوت عبد الطليم الياكى وشعر الاينودى ويلدنا على الترفة بتفغل شعرها .. وظلال حزن واحد ليوم اغتال كونا ذهبيا ، عمرا ذهبيا وكل أمسيات الصيف وشمس الشتاء الغاربة داعبت جفون الأطفال وعذوبة لن تعود ، الستينات .. مات جدى بنفس العام ١٩٦٧ .

ما زلت أنكر بيتك الريفى الكبير .. كنا أحيانا نغضى أجازة نصف العام معك .. هناك .. والجرامفون العجوز فى غرفة دائما مغلقة ، لا يستخدمها أحد .. أعيت بالاسطوانات القديمة ، أستمع لموسيقى « التانجو » والفالس وأغاني لأصوات لا أتبينها وأبى يبحث عنى فى كل مكان وحين يجدنى يبدأ فى مشاركتى ، يضع اسطوانة ، يأتى صوت عبد الوهاب يا دنيا يا غرامى .. ينصت أبى ساهما .. بعيداً .. فى مكان آخر .. ربما زمن آخر .. أداعبه .. أحاول لفت نظره ، فيقول بابتسامة بها كل شجن العمر - عبد الوهاب شبابى . أنظر لشميراته البيضاء ، كنت فى العاشرة وأبى فى الخمسين من عمره .. وبدت لو ألقيت بنفسى على صدره لأبكى ، لم تكن نمبر عن مشاعرنا بالتماس أو الكلمات فقط شعور عميق ينساب

الأجنبية . ألم يصرخ بداخلي . نعم
أخيرا التقى بك أمام أوراقك ولكن
كيف لهذا العمل أن يرى النور ؟
تركت الملزمة بدرج بمكتبي ، وحيدة
بكما تركتك وحيدا في ظلمة الغرفة
وأنت في انكسار المرض الأخير
..كنت تبكي في صمت حين أزورك
.. كنت جائعا مهملًا وحزينًا.

أين جميزتك العجوز ومواويل
زمن ولي وأساطير عائلتك الريفية
ونايك الحزين ، ونزهاتنا الصامتة
ومداميات جدى الذى لا أتذكره ..
« كان رجلا ريفيا لمجا ، ساخرا ،
حاضر البديهة ، هكذا تقول أمى ،
مات بأرض الحجاز وأنا فى الثانية
من عمرى ».

يختفى شعاع الشمس والحقول
الواسعة والوادى وحنينك لقاهرة
الثلاثينيات وحلم الصبى تاركاً
القرية لمدارس « البندر » إلى جامعة
فؤاد الأول وأخيرا باريس لينتهى به
المطاف بقبر موحش عند سفح الجبل
.. يتلاشى العالم ، تبتلع ظلمة
القبر ، فأحملك بداخلي يا أبى
وأمضى ..

وإذا الدنيا كما نعرفها
وإذا الأجباب كل فى طريق

يا أبى .. ملامحك بها من طمى النيل
وجميزتك العجوز ولكنى أحسن
لباريس تلك التى لا أعرفها .. بحثت
عنها حين سافرت بعد أكثر من
خمسعين عاماً من سفرك .. ذهبت
حيث ذهبت أنت ولكنى لم أجد رجالا
بقبعات يا أبى . أخذت أجوب
المكتبات ، أجمع صوراً لباريس أبى
أبيض وأسود .. ولكنى نسيت
حلمى القديم ، غادة الكاميليا المدفونة
بقبر مجهول .. باريس الأربعينيات
، مكان لن يعود ، لحظة سافرت للقاءها
ولم أفلح وكمن من اللحظات نحن
إليها ، نقترّب وإذا بها مفارقة ،
بعيدة . ويظل الشوق شوقاً واللقاء
فراقاً متجدداً والعمر رحلة لاصطياد
الأوهام . ألا يتوقف ذلك الفراق ؟
هل من حجر يمود ؟ وماذا عن
الحاضر ؟ إنه الغياب ولحظة تسقط
فى هاوية المدم وكل ما أملكه هو
صور وأوراق صفراء متآكلة الحواف
كعمر مضى .. لن أحمّل متابك يا
أبى ، فتلك هى أوراق ملزمة لأخر
كتبك ، لم يمهلك المرض لمراجعته ،
ظللت أبحث عنها أكثر من عشرين
عاما لدى دور النشر ، لم أجد إلا جزءاً
من عملي الأخير ، ترك مهملًا ، سيئ
الطباعة ، مليئًا بالأخطاء ،
والفراغات تحتل أماكن التعبيرات

أم كلثوم فى بيت هاملت

حلمى سالم

كانت أياما من المتعة الصافية .هكذا يمكن أن أوجز وصف الرحلة إلى كوينهاجن فى الشهر الماضى (سبتمبر ١٩٩٩).

كان تجمع السنونو ، الذى يشرف عليه الشاعر العراقى المغترب منعم الفقىر (والذى يعنى بالتقريب بين الثقافة الدانماركية ،والاسكندنافية بعامة ، وبين الثقافة العربية) قد دعا وفداً مصرياً- ضمن حضور عربى طيب- إلى مهرجان «أيام الثقافة العربية الدانماركية» . وهو المهرجان الثالث الذى يقيمه «السنونو» ، بعد «مؤتمر المرأة العربية» فى السنة قبل الفائتة ، و«أيام الثقافة المصرية» فى السنة الفائتة . وقد شارك فى المهرجانين السابقين مصريون عديديون ، منهم : د. عبد القادر القط ، فاروق شوشة إدوار الخراط حسن طلب ،فاطمة قنديل . وغيرهم.

ضم الوفد المصرى هذا العام : الكاتب الروائى صبرى موسى(صاحب «فساد الأمكنة» و«حادث النصف متر» و«السيد من حقل السبانخ» ، وتختاً سباعيا من «فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية» يقوده د. سعيد هيكى عميد المعهد العالى للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون ، وكاتب هذه السطور .

مفاجأة الوفد المصرى كانت صبرى موسى نفسه : هذا الكاتب المتواضع ، الذى فاز هذا العام بالجائزة المستحدثة لأول مرة باسم «جائزة الابداع» -أو التفوق- وتقع بين «التشجيعية» و«التقديرية» وكأنها جاءت كنوع من اعتذار الدولة والحياة الأدبية عن تجاهلها له سنوات وسنوات.

كان صبرى موسى اكتشافا مبهما لي: إذ وجدته طيب القلب ، واسع الصدر ، لا يحمل ضغينة ولا شعوراً بالظلم، ويعرف أن الحقيقى هو ما يمكن

فى الأرض ، أما الزيد فىذهب جفاء.

حدثته عن اعتقائى بأن «فساد الأمكنة» و«السيد من حقل السبانخ» عملان تجديديان رائدان، وحدثنى عن المعاناة التى عاشها هو وجيله لكى يكون لهما موضع قدم فى مناخ كان نجومه الساطعون كباراً من أمثال طه حسين والعقاد ، ثم نجيب محفوظ ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى . وحدثنا عن الفترة التى قضّاها فى بغداد ، مسئّولاً عن مكتب «روز اليوسف» بها، وأواخر السبعينيات، حينما بدأ يتضح أن السلطات العراقية تهدف إلى تصفية البلاد من «التقدميين» ، وعن الجهد الذى بذله - مع غالب هلسا- فى تهريب العديد من «الشيوعيين» العراقيين إلى خارج الحدود العراقية حتى لا يتعرضوا لبطش «البعث».

شارك فى «أيام الثقافة العربية الدنماركية» مبدعون عرب كثيرون ، منهم :

الشاعر اللبناى عبده وازن ، صاحب دوواوين : «الغابة المقلّطة» و«العين والهواء» و«سبب آخر لليل» و«حديقة الحواس» الذى صدرته سلطات الأمن العام اللبناى عام ١٩٩٢ «لما يتضمّنه من وصف للعملية الجنسية بشكل فاضح وإباحى».

وقد ألقى عبده قصائد قصيرة جميلة من ديوانه الأخير «أبواب الليل» ، يقول فى واحدة منها: «من كثرة ما حدثت / أبصرت زهرة / من كثرة ما رفعت يديها/ خالجتها غيمة / من كثرة ما صممت / حل عليها ملك».

ووازن صاحب كتاب هام هو «شعر العلاج» : إعداد ودراسة . والحلاج هو المتصوف الإسلامى الشهير والشهيد (بالراء والدال) . ويعدّ عبده دراسة مقارنة أخرى بين رابعة العدوية وبين شاعر متصوف أسبائى (لا أذكر اسمه الآن) . وإذا عرفنا أن عبده وازن هو، من الزاوية الدينية ، منسيحى مارونى ، تأكدنا أن الثقافة العربية هى حضارة شاملة ، بصرف النظر عن منابها الدينية المختلفة ، وأن هذا الشاعر الهادئ الصموت يجسد نموذجاً لوحدة المعرفة الأصيلة.

وقد ظل عبده وازن يسأل الدانماركيين شعراء ومترجمين من زملائنا فى المهرجان عن متحف أو بيت للفيلسوف كيركجارد ، الذى يعتبره عبده أباه

الروحي حتى أنه أهدى إليه القصائد الجميلة التي ألغاهها. ولم يسترح إلا حينما دلّوه - بعد عناء - على بيته ، فاضطر الوفد العربي كله إلى المرور على بيت كيركجار - في الثانية بعد منتصف الليل - من أجل خاطر العاشق المتيم.

حسن داود ، الروائي اللبناني ، صاحب «بنية ماتيلد» (التي صدرت لها طبعة مصرية في العام الماضي عن سلسلة «أفاق الكتابة») و«أيام زائدة» و«سنة الأوتوماتيك» و«غناء البطريق» ، التي قرأ مقطعا منها ضمن فعاليات المهرجان. داود: خفة الظل التي وجدت نفسها متورطة في حوار مع منصور راجع الكاتب اليمنى الشاب ، المقيم في النرويج كلاجئ سياسي حول طبيعة اغتيال مهدي عامل وحسين مروة . داود ، الذي كان صديقا شخصيا لعامل ومروة ورفيقا لهما في الحزب الشيوعي اللبناني يزي أن موتهما كان مصادفة وخطأ ، فلم يكونا المقصودين ، وراجع يرى أن القول بموتهما صدفة أو خطأ هو تقليل من قيمتهما وتبرئة لقاتليهما ، سواء كان القتل انظمة أو جماعات متطرفة . داود : الذي حكى لنا بينما يتهاوى صوت أم كلثوم أثناء العشاء (في المطعم اليوناني الذي حجزه لنا منعم الفقير ، والذي يملكه مصري من طنطا ، ويعاونه فيه كروى من العراق) أن الفرام الأول في حياته ، منذ ربع قرن، قد قام على اكتاف «سيرة الحب» وكلماتها وطبعها «صاع الحب ضاع» مثل كل حب أول .

صمويل شمعون : العراقي المسيحي ، الذي يعتبر نفسه آشوريا في المقام الأول ، حتى أنه أنشأ منذ سنوات بمساعدة زوجته الانجليزية مارجریت أوبانك - مجلة «بانيبال» بالانجليزية بهدف تعريف القارئ الانجليزي - والغربي عامة - على الأدب العربي . وعندما تصفحت الاعداد التي أعطاها لي وجدت جهدا فريدا جبارا ومبادرة قيمة تستحق التأييد والمساندة من البلدان العربية ، مؤسسات وأفراداً.

ولأنه آشوري ، وعاش في باريس ولندن سنوات طويلة - صعلوكا أحيانا وملكا أحيانا وطفلا في كل حين - فهو لا يكف عن نقد الأنظمة والشعوب العربية ، ويرى أن المهاجرين العرب يحملون تخلفهم إلى البلاد الغربية التي يهاجرون إليها. وقد أطلقنا - هو وأنا - تعبير «الدنماركيين الجدد» على المهاجرين العرب والشرقيين الذين يملأون شوارع كوبنهاجن : نساء

محجبات (أو أولادهن محجبات) بجوار فتيات كوبنهاجن الراكبات دراجاتهن ، بالصدر المتحرر من شدائته ، وبالشورت . وكان حنقه الأشورى يصل إلى ذروته كلما مررنا على محل لببيع اللحوم مكتوب عليه «مجزرة الدعوة الإسلامية»- ذبح حلال بيد الحاج محمد شعيب»!

إلى جانب هؤلاء كان هناك : الناقد سمير اليوسف ، الفلسطينى المقيم بلندن ، الذى لخص بمرارة كوميديا الأمة العربية الواحدة ذات الرسالة الخالدة حينما رد علي سؤالى «لماذا لم تزر القاهرة ؟» قائلا : «أنت تعرف أن بأسبورى فلسطينى ، وأننى ما زلت عربيا . وحينما أحصل على الباسبور الانجليزى وأصير أجنبيا سأدخل القاهرة والجزائر والكويت بكل سهولة .

وكان هناك : عزت الغزاوى من فلسطين (رئيس اتحاد الكتاب) الذى صاح حينما غنت «فرقة أم كلثوم» أغنية «قوللى عملك إيه قلبى» لعبد الوهاب : عمار يا مصر . كما كان على رأس وفد حقوق الإنسان الذى استقبل الكاتب اليمنى منصور راجع عند خروجه من السجن بعد خمسة عشر عاما من الاعتقال فى صنعاء ، وساعد على ذهابه إلى النرويج منذ عام ونصف لاجئا سياسيا ، حيث منحوه بيتاً وراتباً ، لتصبح الصورة هكذا : بلاد العرب تعتقل أبناءها ، وبلاد الغرب هى التى تحررهم وتعالجهم وتؤيهم.

وكان هناك : وليد الكبيسى ، الكاتب والمترجم العراقى المقيم بالنرويج ، ومسئول السنونو فى أوصلو . ربيعة ريجان الكاتبة المغربية . سمر رسلان من دمشق (هل هى روائية أم شاعرة أم مفكرة ؟ لا أعرف) . ومنصور راجع من اليمن.

ومن الدانمارك والنرويج شبارك كل من : ماريانا لارسن ، تينا مالىنوسكى ، كلاوس بوندايبياو ، ارلنك كتلسن ، نيلس هاو ، ماى برت فيلومسن ، أولجا جاناس ، ميتا تينا بغوون ، ديتا ستينبللا .

أعطتنى ماريانا لارسن صورة من قصائد لها ترجمها إلى العربية الشاعر الصديق علاء عبد الهادى . تقول فى قصيدة «رسالة» : «يرسل مكتب العالم الخطابات خارجاً/ إلى كل ربات البيوت فى المقاطعة / لقد حصلت على واحد أيضا/ وعندما قشرت الورقة فقط / يسكن فاكهة/ ألم أكتشف أن كل كلمة خرجت / كان ينقصها غفوض تفاحة ؟ ألم أفهم شيئاً ؟» .

فى الطريق إلى المنطقة التى يقع فيها القصر الملكى القديم (المشهور باسم قلعة هاملت) مررنا على مقاطعة لويزيانا التى عقدت فيها اجتماعات «جماعة كونيهاجن» للسلام ، وأصررت على التوقف عند المكان الذى نظم فيه لطفى الخولى مبادرته التاريخية. أما قلعة هاملت فقد شدتنا جميعا ، ورحنا فيها نستدعى شكسبير ، ونبحث عن الشرفة التى كان شبح أبيه يظهر له منها ، والمكان الذى غرقت فيه أوفيليا، والبحو الذى كان يقطعه وهو يتعمق: أكون أو لا أكون!.

أثناء زيارتنا لمبنى البرلمان الدانماركى ، دار حوار هام مع النائب البرلمانى هو لاجرابسن- من الحزب الاشتراكى الديمقراطى الحاكم . وقد تحدث بصراحة وبساطة . سألناه عن الفرق بين الاشتراكية التى ينتهجها الحزب الحاكم وبين الاشتراكية التى نعرفها عند ماركس ولينين ؟ فأجاب أن كليهما تهدفان إلى التقدم ، لكننا لا نؤمن بأن يتم ذلك من خلال «الثورة» بل من خلال «التطور» . ونحن تحدث من ضرورة تحسين الصورة المشوهة للعرب عند الغرب ، سألناه : من هو السبب فى هذه الصورة المشوهة ؟ أجاب : جزء كبير من ذلك يرجع إلى الغرب وإعلامه . فالغرب فى حاجة إلى عدو جديد- بعد سقوط الاتحاد السوفيتى والكتلة الشرقية- يبرر به الاستنفار والغزو وإنتاج السلاح وتجريبه وبيعه . وأضاف : لكن اسمحو لى بالقول إن العرب أنفسهم يساهمون فى خلق هذه الصورة المشوهة ، باستبداد بعض الأنظمة ، وبتفاقم التطرف الدينى . وسألناه عن تدغل الدين فى الدولة فأجاب بأن الدستور الدانماركى يفصل بين الدين والعمل السياسى ، وأن الحزب الحاكم وكل حزب- يضم بين صفوفه مسيحيين ويهودا ومسلمين وبوذيين . هنا قلت فى نفسى : إن لديهم التطبيق السليم للشعار المصرى العظيم ، الذى اخترعته ثورة ١٩ : الدين لله والوطن للجميع.

تمتعنا بتخت «فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية» خمس مرات : الأولى فى حفل استقبال اتحاد الكتاب الدانماركيين ، والثانية فى حفل استقبال السفارة المصرية (التي استقبلنا فى المطار السكرتير الأول بها أشرف سلامة ، وألقى السفير المصرى د. محمد شعبان كلمة ترحيب مشيدة بالتفاعل الثقافى المصرى الدانماركى، كما حضر الأمسيات الأساسية) ، والثالثة

والرابعة فى الأمسيتين الثقافيتين الأساسيتين ، والخامسة فى المتحف الحديث على هامش الندوة الفكرية المشتركة بعنوان « العرب والدانمارك » : ماذا نعرف عن بعضنا البعض .

كشفت لى هذه المرات الخمس ثلاث مفاجآت : الأولى هى عازف « الرق » هشام العربى ، والثانية هى عازف القانون جمال عبد المنعم ، والثالثة هى المغنى الشاب وأثل سامى . لقد منح هؤلاء المبدعون الثلاثة للماضيين فى كل لقاء بهجة حقيقية ومسرّة دافئة .

« مكتبة المغتربين » تقع فى ضاحية من ضواحي كوينهاجن ، مهمتها تغذية المكتبات المحلية فى المقاطعات المختلفة بالكتب التى تصدر فى الشرق والغرب ، بهدف وصل المغتربين من كل جنسية بثقافتهم الوطنية . قالت لنا السيدة مى شلبى المستشارة اللبنانية للمكتبة إن المكتبة بها - حتى الآن - عشرين ألف كتاب عربى . ووجدنا عدداً لا بأس به من إصدارات دار « شرقيات » المصرية (كان من بينها ديوانى « فقه اللذة ») كما وجدنا « ألف ليلة وليلة » فى أكثر من طبعة .

أما الجهد الذى بذله منعم الفقير ، صاحب « بعيداً عنهم » و « المختلف » و « أثر على ماء » و « حواس خاسرة » - وزملاؤه وزميلاته من اتحاد الكتاب الدانمركيين - من أجل إنجاح هذا اللقاء الخصب ، فهو الجهد الذى يستحق كل تقدير وامتنان . فقد كان الفقير لا ينام ، ولا يكف عن ترتيب كل أمر وحل كل مشكلة طارئة ، على الرغم من أنه يحمل على كتفيه تراجيديا كونه عراقياً ، ويصرخ :

« رأيت أن البعد رؤيا والقرب رؤية »

رأيت أن البعد بصيرة القرب

رأيت أن البعد أمنية ، القرب التعذر

« رأيت أن البعد بعد بما يبعد ، والقرب قرب بما لا

يقرب

رأيت أن القرب تواضع والبعد تعال

رأيت أن من البعد يعرف القرب

رأيت أن البعد تنزيه القرب من القرب

البعد معنى القرب » .

بأكاذيب سوداء كثيرة، رهان وحضور

السيد رشاد

بلورته في محاور إبداعية متكاملة . طفت بالنص الشعري بعيدا عن الكثير من المزالق ، وحفزته على إنتاج طاقة إبداعية ترفض تكريس ما هو قائم فعلا على جميع المستويات ، وتستشرف نصا ينتمي خلال «صاحبه» إلى ظروفه خاصة وتراثه العربي كإطار عام ويتضمن كذلك ضمن سياقه أحدث ما أنتجه منجز الغرب الثقافي ليخرج لنا عزى عبد الوهاب من ذلك كله بنصه الخاص.

يقول الشاعر : «حين أرفع إبهامى ، تأييدا لكلام لم أسمع ، فالعالم أضيئ من حذاء ، وأكثر برودة من عين ديكتاتور زاجاجية . وكلنا تكذب ، منذ أن دهرجتنا طفولتنا ..»

إنه ذلك العالم الذى جسده رؤية شعرية حافلة بالخصوصية ، والتكثيف .. لواقع انقلبت فيه كل المعايير والأوضاع وتسابق الجميع

في البداية يفاجئنا الشاعر باهداء رقيق ، دال ، إلى مرجعيته الانسانية «أمى وأبى» وكذلك «الأصدقاء الذين رأوا كلماتي قبل أن تمشى على الأرض» لتواجه منذ البداية بشاعر .. له خصوصيته .. التى يعتز بالبحث من تأكيدها . وأن شعره «هو» معادلة الموضوعى ذاته . لكسر عزلته فى اشتياكه مع ذلك العالم الذى لا يخلو- رغم هذا -من «أصدقاء» هم شهود العيان على رؤيته . وهم فاعلون . يرون تجربته منذ ولادتها ،حتى تكتمل كائننا حيا . متفردا ، من حقه أن يطرح أسئلته ورؤيته على هذا العالم «الشعر» لنعلن بدورنا -كمثقلين- استعدادنا للفصوص بمتعة وحذر .. فى ديوان جديد ، متميز ، فى كل شئ.

التكثيف من أبرز ظواهر- بأكاذيب سوداء كثيرة- إذ تبدو تجلياته كمرکز يدور حوله المعتكك الشعري الذى تمكن الشاعر من

وراء الرؤية . والأهم النمو « أفقيا ..
ورأسيا » .. فى المسافة بينهما .

صديقى الذى يعلق شهادة
« الحقوق » . على حائط واحد . بجوار
شهادة « السجل التجارى »

فى محل البقوليات الذى يمتلكه
لا تبتئس . سأحفظ نصف قلبى
فى ثلاجتك المليئة بالخضار ،
وبالرفاق المهاجرين إلى الخليج
حتى لا نسقط « أنا وأنت » أمام
أحذية ، دهستها أرصفة القاهرة
والكميفات ، والكراسى التى تدور
حول نفسها .

بمسلة كبيرة ملأناها ، باكاذيب
سوداء كثيرة » .

إنه استمرار لذلك الوعى
الشعرى الخلاق الذى يرصد طوفان
الأكاذيب واختلال القيم حتى أن
الأشياء التى تتكرر « الأكاذيب »
قتلتنى والأشياء التى ترحل « القيم
والمعايير » قتلتك .

لقد نجح الشاعر فى نفى
احتمالية التوقع تماما .. وهى تقنية
تمنح لشعره حيويته وفجاءة الولوج
إلى عالمية المغموس فى أكاذيب
الحياة الصغيرة نفسها فى كل لحظة
لتصبح فى النهاية نوعا من الكذب
الكبير الذى يفقد الإنسان فيه
حميمية التوازن مع نفسه ويحطم
جسور التواصل مع الآخرين وهو ما
صاغه الشاعر فى رؤية متكاملة
تستقدم نوعا من الإدراك والوعى

على حشد الأكاذيب فى بؤرته ،
لتختل موازين الحقيقة تماما فى
دوائر واقعه المفرغة .. فى ظل حالة
الإصرار المقاتلة على تكرار الأكاذيب
وتوالدها من رحم الزمان والمكان .
فى منظومة شديدة السواد تبدأ
منذ « درجة الطفولة » ولقد أحسن
الشاعر باختيار المقطع السابق
كإشارة معبرة ودالة فى قلب الغلاف
الآخر لديوانه بحيث جاءت إطاراً
شديد الإيحاء والكشف لصورة
حياتنا المعاصرة الحاشدة بالأكاذيب
بكل ألوانها وتجلياتها بدءاً من قاع
القارورة الزجاجية التى تعكس كل
ألوان الطيف لـ « الحياتى والمعاش »
وحتى الصافى التى أغلقت نافذة
بوحها .. باكاذيب مكررة .. ممرورة
ولم يبق سوى بحث الشاعر والشعر
عن لهيب الحقيقة ليشتعل به ثورة
التمرد ضد هذه الأوضاع المعكوسة .

وعزى عبد الوهاب فى اشتباكه
مع منمنمات اليومى والمعاش بكل
تفاصيله الدقيقة يقدم لنا نوعا من
الإدراك بعيدا كل البعد عن الانحسار
فى فضاء الأنا وذلك من خلال طرح
مقتحم فى شاعرية « قلقة » تسعى
دائما للحركة نحو اندياح أوسع
وأعلى .. على مستوى الأبعاد الثلاثة
: البناء والتشكيل والرؤية . ومن ثم
تقدم لنا هذا النص الشعرى الذى
تتيح فضاءاته الواسعة ، التمدد بين
الفيزيقي والميتافيزيقي والمرئى وما

لرموز تكرارية تقاوم أكانيب العالم
بكينونة الذات وذلك على الرغم من
محاولات الآخرين اقتحام الذات في
عزلتها ونجاح البعض في هذا
الاقتحام.

«اسمى الحقيقى.

عزى أحمد عبد الوهاب

ربما حمل هذا الاسم غيرى

فمنذ كنت فكرة شيرة

فى ذهنى رجل وإمرأة

وأنا ألع عليهما

ألا يدخلانى فى التجربة

وأدخلانى

تسعة ومشرون شتاء

والفكرة تسمى

على ساقين هزيلتين

ما بين كفى «ماركس» وصفر
«كامى»

فهل كنت سببا فى إفساد العلاقة

بينى وبين السماء؟

صدقونى

فقط كنت أكذب عند سؤال أبى

أتحفظ سورة هود؟».

وتشكل السخرية ملمحا واضحا

فى شعر عزى عبد الوهاب

فالجميع يستحق السخرية والتهكم

..وهى أنسب الأسواط فى عصرنا

هذا الذى يجلد به الشاعر وعينا ،

لكى يفيق من غفوته.

تستذكرين فجأة

أناك صوت زوجة

وباءه مسرحى

تتحدثين عن ألم الولادة

وكيف أهد الزوج حماك بنفسه

صديقى الذى يعلق شهادة الحقوق

أنت لا يعنك كامى ولا حتى «كافكا»

ولا أنا فليس أحدهما على الأقل

زوجا لخالتي».

والنص الشعري لدى عزى عبد

الوهاب يستخدم المنولوج الأحادى

الصامت الذى تظهره قوة الشاعر

فى الخطاب الأمر والنهى فيما

يشبه الدوائر المتداخلة التى تتولد

عنها أحداثيات دلالية بما تحمله من

نتوءات وانحناءات لتجريد إنسان

عادى «وشاعر غير عادى» امتدت به

تعرجات المنحنى الإيحائى فصنعت

ترددات شعرية مختلفة فى سياق

التنبؤ بتحويلات المنحنى الذى

يصل إلى أعلى نقطة فيه حينما

يقول الشاعر

إنها تمطر

ولايد لى

أن أخرج من هذا البحر اللعين

لأرى العالم

قد تبدو بعض كائنات تجربة

«عزى عبد الوهاب» الشعرية ذات

وجود مستقل «عن الذات» حيث

تنجم عما يراه الشاعر نتيجة لحالته

النفسية ومعتقداته ورؤيته القيمية

. خاصة أن عزى عبد الوهاب لا

يستخدم «ثيمة بعينها» فى تحويلات

«المنطور» أو الطريقة التى ينظر

بها الشاعر إلى مفردات العالم من

حوله « ذلك المنظور الذى يتغير ويتبدل بطريقة أقرب إلى » العبثية « وفى المقابل . يفسر الشاعر « هذه التحولات والتغيرات فى » المنظور « بإرجاعها إلى انبعاثات ما.. ناجمة عن «حافز ما» أو ترمى إلى «هدف ما» فلا يوجد تحول» اعتباطى» أو لا يمكن تفسيره ، فكل شئ له وظيفة ما حتى لو كانت عبثية . وسواء كانت هذه الدوافع قصدية متعددة .. أو فى اللاوعى

رأيت

ينسل من غابة الخراف المتفحمة

تبعته

خطوة واحدة وأحاليه

فأقبض على كتفه اليمنى

كى أفاجئ وجهه

.....

الاليوم

الذى كدسته

بكائنات متسخة

ما عادت تثقل

رثتيك الصغيرتين

ولأن عزمى عبد الوهاب على المستويين الإنسانى والإبداعى «كائن قلق» يرفض التابوهات والقوانين اليقينية ، فإن طفل روحه «الشعر» ليس مجرد «كيان» متعدد الدرجات والأفاق والرؤى -حتى بمعناها الشامل- فقط لكنه «كائن» حى نايف فاعل، يملك شقاوة الطرح ، و«نبيل الجراة فى أن، ويطرح على

المتلقى « الكون » أسئلته ، قلقه، تعطشه الدائم إلى النفاذ ببصيرة الشعر إلى عمق الأشياء.

إن عوالم كثيرة تتقاطع فى هذا الديوان . مشكلة زخمة المقدس بالثراء بيد أن عالمه اللغوى يتوازى مع تفجيرات الدلالة .. الزمنية مما يشى بقدره «عزمى عبد الوهاب» على توظيف الفضاء الزمنى الذى يلعب دوراً رئيسياً فى خلق دلالاته من خلال أنساق لغوية رشيقة وفاعلة باستخدام المثيرات الزمنية بأبعادها الثلاثة «الماضى -الحاضر - القادم» فهو فى استخدام الزمن الماضى يخصب تجربته الشعرية بكل ما فى تلافيف ذاكرة الماضى من محاور ارتكاز ونقاط توازن وتقاطع وإطارات رقمية يقول عزمى عبد الوهاب:

فى ١٠ / ١٢ / ٩٤

أشعل شمعة واحدة

دون اشتياق

لغفاه أصابعك الطويلة

فى شعرى

لا أحب طفلتك الميتة

لأنها لوثت

بيتى الذى احتفظت على بابيه

ببقايا رعشتى الدافئة

ورغم اتهام الفضاء الزمنى الذى يستمد مرجعيته من الذاكرة بترك بصماته السلبية على الخطاب الشعرى إلا أن الشاعر تمكن باقتدار

من تجاوز «استاتيكية الماضي الجامد» إلى ديناميكية الماضي المتحرك الممتد الفاعل فى النص الشعري» .، حيث انمهر الماضي مع الحاضر فى بوتقة التوهج الشعري.

تلك المرأة

أطعمت نهديها للإسماك

فى الرابع عشر من أكتوبر ٧٣

لما عرفت

ان شعر زوجها

الذى كانت تمسكه بانفاسها

ستحفظه الصحراء للأبد

ولقد مكن وعى الشاعر بوظيفة الفضاء الزمنى فى النص من جعل الزمن محور ارتكاز نصي ، يتحرك فى حركة دائرية داخل النص ليجسم المستوى الدلالي ، ويواجه تقاطعا زمنيا فى ثنائية تطلق امتدادا طبيعيا بين مدارات الأزمنة الثلاثة.. قالت لى، جئت متأخرا ، بعد تجربتين فاشلتين مع الموت ، ونوط عسكري ، وجسد تركته، فى سراويل الرجال.

والشاعر بتقسيمه الديوان إلى جزءين هو فى الواقع يفرس فى وعى المتلقى صورتين مبتعابلتين تفسران التحولات الزمانية المكانية وعلى مستوى الرؤية فى توظيف متميز يؤكد معنى «التحول والصيرورة، فجماليات الكون تحولت إلى ثوابت معتمدة هى فى واقعها «انعكاس لآلём الشاعر المحاط

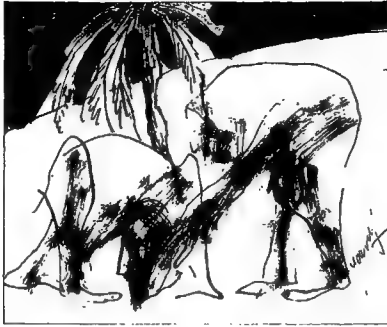
بسلسلة من الأكاذيب تتضاعف حلقاتها على امتداد تجربته منذ الميلاد وحتى اللحظة الراهنة . أسفر عن خلق معادل موضوعى بين «ما كان عليه» و«ما أصبح فيه» يشكل مصدبات رؤيته «الإدانة لواقعه» وتداخله مع حلم الشاعر فى الخلاص من هذا السواد المسميت الذى يشكل زيف وكذب الواقع والانكسارات المتلاحقة. فى اتساع لدائرة التريد الأسلوبى المتكرر أفقيا .. من الزمان إلى المكان لتمتد الدائرة إلى الدلالة نفسها فى ظل تنوع البناء النصي على صعيدي «كشف زيف وكذب هذا الواقع» و«محاولة الكشف أيضا عن إرهابات وصور تغييره» فى خطاب شعري متفرد.

القمع لا يصنع بطولات الجوعى

والتاريخ أجولة

تباع بالشارع التجارى

إن عزمى عبء الوهاب فى مقاومته لأشكال التسطيط التى غالبا ما يقع فى شركها بعض شعراء هذه الحقبة .. فإنه يرتكن بوعى وحرفية إلى «السير نطيقا» أو ما يعرف اصطلاحا بتعدد الدلالة بعيدا عن أحادية الرؤية ، إضافة إلى تفرد «مقارنة بالشعراء الذين يكتبون قريبا من مناطقته الشعرية- بالحفر عميقا فى أغوار «العادى» و«الهامشى» و«اليومى» والتكرارى ، بالضبط كما تفعل الدوامات



«الشعر-الميلة» وهو «الحرية-الحقيقة» في تلقائية وتوهج ورهان على البساطة والخصوصية هو- بكل المقاييس -رهان حقيقى للتحصيدة التسمينية» .. التى تأمل بدورها فى كسب «رهانها» فى المشهد الشعرى المصرى والعربى استناداً إلى هذا الحضور الفامل والثرى بالشعر فى «أكاذيب سوداء كثيرة» الذى يعد بحق إضافة شديدة الثراء والخصوصية للمكتبة الشعرية العربية.

والتيارات المائية فى أعالي البحار، عبر رحلتها السرمدية بين قاع هذا العالم «بحقائقه المدفونة» وسطحه «بجريق أكاذيبه» سعياً إلى استقطاب «ما هو شعرى» و«ما هو قادر» من وجهة نظره على تجسيد تجربته.

وعزى عبد الوهاب فى كل ذلك -لا يستسلم لها جس واحد. أيا كان- ولن تسلبه ثيمة بعينها فقط هذا التجلى المواجه المقتحم. الذى يتشد البديل الموضوعى الوحيد فى معادلة

قصيدتان

أحمد خالد

بعد قليل

بعد قليل ..
ستدرك حبيبتي
أن كرة من الدم .. كقلبي
غير صالحة .. إلا كبقعة نائية
لتكتشف الذئب أنيابها.

بعد قليل

ستبيع أمي ..

أوانيها القديمة

وتنسى طفولتي

بعد قليل

سيسقط من روعي ..

أطفالي القادمون

ليسخروا من الملائكة

متخذين موقفاً نهائياً

من الحياة

بعد قليل

سيترك الموتى .. أسماءهم فوق

جلدي

ويعبئ الكناسون .. تفاصيلي

وربما ..

يتركونها ..

لتلوث أحذية العابرين ..

بعد قليل

ثمة من أحبهم .. بلا سبب

لعل الأسباب تجرح

لعلها إن بانئت ..

تصير تفسيراً مرأ ..

لوجود كاذب.

هبيبتى

حينما تصبحين .. بعد عشرين

عاماً

مجرد طفلة فقط

سيصير للأسباب

وجود عذب

منذ قليل .

أيها العصفور الشارد

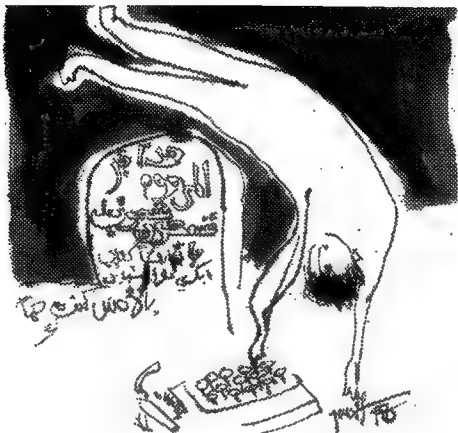
هناك .. عش شارد

مر .. منذ قليل

أيتها الفرص الضائعة

كفى ..

من اختصار حياتي.



وباركنا بعادها بالحنين

إلى : منى غويبة

الكلمات البسيطة..

مثل : أحبك

والأحزان

مثل : لكنه رغم ذلك - ظل وحيداً

والسؤال..

مثل : ها أنا عبرت الأنهار

لكنني لم أظأ حفة واحدة

والفجعة..

مثل : وقبل أن يصير بعيداً

هتف : أهذي أنت .. يا حقيقة

والحياة..

مثل : السيدة جالست الشوارع

كلها

لكنها لم يسمعا أحد

وهي تنتحب :

لا تحذروا القدر

دموع أطفالي .. قديمة ..

والروح..

مثل : ياكلما قبلكك

استعذبت خيالي..

نفسى .. نسيان

وجسدى .. ما بعد قليل

و. ومررت علينا لأول مرة

وكما لو كنا نحبها ..

صنعنا لها شوقاً

وباركنا بعادها .. بالحنين

فاستفاخت غياباً..

وهي التي - قط -

مامرت علينا

شواهدك .. أيتها الجميلة..

حيث فارقت قلبي .

ولم يجدوا أحداً .. ليبيكى.

أبو أمين

محمد عبد الله الهادي

ذيل القط وروث البهائم السارحة
للحقول، لمحتهم على البمد - العيال -
قد تركوا حائط المصلّى جانب
الكوبرى وهم يشيرون نحوى باكفهم
ويصطفون على الخطوط. كتبت
أنفاسى وعدوت بكل العزم . عند
رأس الغيط استقبلنى « أبو أمين »
خوليتا :

- "أتأخرت ليه يا بهيم ؟"
بخيرزأنته لسعنى على مؤخرتى
، قفزت عند رأس الخط ، حرقنتى
عينى وكانت أرنبة أنفى متقدة ، ولما
أبت دموى النزول تبينت العيال
كأشباح تدارى ضحكها بخجل فى
أطواق جلابيبها ، انحنيت معهم
أفحص أوراق القطن الغضة وأجعل
الشجيرات تميل على جانبى الخطوط
الممدودة.

امتدلت بجذعى والتفت إليه .
كان مقرصا على حافة المصرف
الصغير ، يرقبنا ويبرم سيجارة
بأنامه ، بحنق ينظر لى فقلت -
والآلم مازال بمؤخرتى - بصوت
مبحوح :

" أيتها الأرض الممدودة ، الراسخة
، العقية .. أسوخ بقدمى النحيلتين
الصافيتين فى ترابك ومدرك
وقلا قيلك .. عشقا وتولها أحب
الفصرة المنثورة على وجهك "

ولما خرجتُ الصبح من الدار -
دارنا - كانت الشمسوسة تنوى
الطلوع من مكنها ، مازالت تفتبى
فى البعيد المجهول وراء الكفور ،
بيدى صرة غذائى: رغيف طرى
ملفوف ، قطعة جبن قديمة حمراء ،
خيارة مخلة. أتسرب من بين الدور
عدوا ، تلكأت لما شاورت أمى بكفها :
- " ماتجريش يابلتاجى .. على
مهلك يابا . "

كانت أنثذ تجلس القرفصاء تحت
ضرع البقرة الهزيلة " اللبطة " -
بقرتنا - أمام الطوالة تحلب ، وكنت
أنا قبل أن أمضى قد انحنيت تحت
فخذيهما احتضن الضرع الوردى
النظيف بساعدى ، أشخب اللبن من
الحلمة واتلذذ بقشه .. وطلعت على
السكة المبلولة المنداه ، اتفاسى
وريقات الحلفاء الشيطاني وسوق

تحت صف "الجازورينا" الطويل
الممتد انتشرنا ، فرشت منديل
صرتي معهم واقتشرش الأرض .
مضى الحاج ربيع لداره ، لما أكلت
نمت على بطني على حافة القناة ،
رشفت الماء الجارى ، أحسسته
يترجرج فى بطني ، تركنا البنات
يلعبن "الأولى" وابتمدنا ، ألقينا
جلايبينا على الأرض ، ألقينا أنفسنا
عرايا فى جوف الماء الجارى ، تبردنا ،
كنا نخرج للمشاطى نستحم فى
التراب الناعم كالحمير ، ثم نقفز
مرة أخرى للماء ، ننزلق على الطين ،
لما رأينا قادمة - أبو أمين - هرولنا
بملابسنا نجري بعجلة . كنا كالمأمرز
الشاردة وهو يطاردنا بعصاه .

- "ولد يابلتاجى"
سمعت صوته - أبو أمين - فتركتُ
الصف ، رُحْتُ إليه - أُمسكنى من
حزامى التيل الذى يشد خصرى ،
جذبني نحوه ، بص فى طوق جلابى
، رفع رأسه وأشار بيده :
- "شايف الخيار الملى هناك ده"
كانت أرض الحاج "ربيع" ..
- "إوعى حد يشوفك"
وفهمت مقصده ، أردت أن أقول :
لَا . ولحت الخيارانة المركونة على
كتفه فمضيت وقلبي يرتجف ، بين
السوق المدادة والثمار الخضراء التى
تتوسد الثرى سمعت صوته يشرخ
صمت الكون :

- "بتعمل إيه عندك يا ولد؟"

- "علامة"

- "ايه؟"

- "علامة .. لطعة"

- "حمرا ولا سودا؟"

- "سودا"

هب واقفا وهو يصيح :

- "نهاركم أسود .. سودا يا ولاد"

الكلب "

قرب اللطعة من عينيه :

- "فقس جديد .. شاطر يابلتاجى .

وكان الحاج "ربيع" صاحب

الأرض بهرول بكرشه الرجراج ،

كأبسا طاقيته على جبينه راقعا

مظلته البيضاء عاليا فى عين

الشمس ، وكانت البنات معنا

يسرسن بأصوات عجولة منتظمة

الإيقاع :

"ياخولينا يا حته سكره .. سكره"

وكان "أبو أمين" يضحك وتبين

أسنانه الصفراء ويقول :

- "أهلا يا حاج"

يريه اللطعة السوداء فيتجههم

وجبه ، ألمه يدس فى يد "أبو أمين"

ورقة مالية

- "خد بالك العيال تكسر الزرع"

كانت الشمس قد علت قليلاً

وحميت ، أنذرتنا بذهمت الظهر

التي تكبل الأشياء كنا نتطلع

أخيلاتنا الساقطة تحت أقدامنا ،

نتغل على التراب ، نتحسب ميعاد

الفداء ، نحس الألم فى خصورنا

المقوسة .



الأم يعصف بيدي النحيل ،
تعثرت في بعض الأعواد فتكسرت ،
لمحت بعض العلامات السوداء فلم
أجمعها ، صرت أبص لظلي أقيس
طوله بعيني الضيقة كي انزاح من
هنا وأمسود إلى أمي التي تذكرتها
وهي تناديني تحت خمر البقرة
- " ماتجريس يابلتاجي .. على
مهلك يابا "

وأحسست به - أبو أمين - خلفي
فجفلت قليلا ، لكنه أمسك حزامي
التيل مرة أخرى ، ربت على كتفي
وأنا اتشنهف ، ولما نظرت وجهه
ورأيت كطرحه أمي السوداء
انحنيت مرة أخرى وعادتنى نوبة
بكاء .

كان الحاج ربيع قد انبثق بين
الدر والقلاقيل ، هرولت مسرعا
احتسى به - أبو أمين - لكن الحاج
قذفني بحجر أصاب مؤخرة قدمي ،
وقعت أرضا وعصا " أبو أمين " تهوى
على ظهري ومؤخرتي مرة أخرى ،
كان يصيح :

- " يا حرامي يا ابن الكلب .. معلش
يا حاج . "

مضى الحاج غضوبا ، نزلت
الدموع من عيني مدرارا وأنا أقول :
- " أنا عايز أمي " .

صمت أولاد وبنات الفرقة ، نسوا
رهوسهم بين الأعواد ، كنت أبكي
وأتشنج وانهنه كالمرأة المكلومة ،
الشمس كانت حامية فوق رأسي .

شعر

أمى وسيرنا الغريب

عارف خلف البرديسى

عليها تفكُ قرفاصهم
ليجرفوا منها الهوى
وليعايشوا القصف
كأنه سائل أوار
حين ينزل عليهم يبرد
أمى هناك
تضيع الوقت
ليستقيم سيرنا
وليهتك من مينيها التعب
أمى هناك لا تعرف اليأس
أمى هناك تعرف أن كربها سوف
يندثر

أمى هناك
تطوق أبناءها فى لياالى الحصار
تنفضُ من على وجوههم الرعب
لتفسخ فى عروق المروج حنينا
ولتوقد فى الوجد حريقا
يقتلع الشوك
ليكون طريقا جديدا
أمى هناك كانت
والآن نفقدها مكبله
لسيرنا الغريب
فأمى حين تتقضضُ
دموع الناس فى مينيها
تصيرُ مصطبحة

تواصل

الصديقة العزيزة بشرى يشير من الاسكندرية: ننشر الجزء الرئيسى من قصيدتك لأن كلنا أمل أن تواصلى تطوير أدواتك وقدراتك الواعدة ونحن على ثقة أننا سننشر القصيدة القادمة فى متن العدد ، وأنا لمعتنون لما فى عنوان قصيدتك من مفارقة حيث ينجرح الألف الذى هو انفتاح على اللانهاى وعلى المستقبل.

الألف المجروح

ما بين شروق وغروب
أمل قائم
وكان الأقدار «سياء»
تهوى فوق خلايا جسدى
تشطر أشلائى
كيف احتملت خلجاتى
وحشية هذا العالم
وأنا بين الطرقات
وهم
وضياع
أقتات بقايا الأوراق

منذ خريف التذكارات
والعمر العالم
فى غاب الأنفاس الشائرة
أبحث عن روح تطلقنى مسوب
الأباد
عن قلب تحملنى أجنحته
لمروج الأمل المعطاء
لسنى يتبدى بين الأطياف
لجمال الحلم
أه.. ما أجمل أياما جرعت
مراراتها
قادت خطواتى نحو دروبك
ونفضت الأزمنة الجوفاء

أنهل همسات التحنان

من نبع يتفجر بالافراح ويبشر
فى عمرى الآتى

بالشوق فى عمرى الآتى

بالشوق لشدو الإصباح

من غنوة أنداء تهفو

لللقاء الزهر العطشان

من لهفة أشواق تتلظى

فى ليل الحرمان

يحملها نبض ربيع الحب

والنجم الممراح

أه من جنة أخيلتى

تقتاد سحابتى لفيهاب عمرى

وحنين غدى

كم ذاقته أناتى

من عمق جراحي

ومتاهة آماتى

كم غلف أثمار الليل وشاح

لكن...

من خرق بالية

كانت خلف الجدران

فى زمن الأضرحة المهجورة

أرتاد الأفاق

وأجوب الطرقات

لا أحذر

فزمان الزيف تبدد فى قلبى

حين نفضت الخوف

وعرفت بأن الإنسان الموقف

كالرياح الأحزان

فى وجه الأحزان

فى دمه عاصفة

تركض صوب عصور الأزل

العبثية

وأنا وحدى

فى دنيا الأشعار

حرف مسجون

أقترش الصخر

وخزا وشجوننا

صرخات جنونى تعلو فى دمعى

أه . ألقاها

ثورة بركان

تلحقنى فى عمر كان يواعدنى

بين حدائق أحلامى

ومروج الخصب

بشرى بشير (الاسكندرية)

* الصديق عماد الشايب من المذيا

فى قصيدته «سيدى التلفاز»

احتجاج غاضب وسأخر على الدور

التخديرى الذى يقوم به التلفزيون

فى حياتنا إذ يقدم للناس أحلاما

زائفة ويختزل العالم الواسع فى

صور عابرة

ارتفعنا بك شبرين عن «الأرض»

فهيا للسماء

ودون أن يقصد الشاعر فإنه

يفضح واحدة من أقوى آليات

السيطرة على الجماهير وتغيب

وعنها إذ يتحول البشر إلى مجرد

متلقين سلبيين لمادة هى فى الغالب

الاعم أحادية التوجه خاصة وأننا

نعيش فى بلد تملك الدولة فيه كل

وسائل الاتصال الجماهيرى من إذاعة

وتلفزيون مع ٩٠٪ من الصحف

والمجلات.

«سيدى التلفاز»

سيدى التلفاز

نحن الآن لا نعرف أستاذنا سواك

أنت جن أم ملاك؟

دمنا من طينة الأرض ، أمانينا

هنا

ليست هناك

قالت الأرض ازرعونى.. لا تناموا

حبة القمح ستغدو الف حبة

وسيحييا ذلك «الميت» بدقات

الفتوس

وستحميا بى آلاف النفوس

نحن يا مولاي قوم طيبون فقراء

نحن إن هسقت بنا الأرض فررنا

للسماء

«سيدى التلفاز.. مهلا

نحن لم نعهد على هذى الأراضى

الخضر كذبا

إن ضربناها أتت نخلا وزيتونا

وقطناً

علمتنا هذه الأرض اليتيمة أن

نصدق

نحن صدقناك قولا

«نشرة الأخبار تتلى»

الف فى سراييفو شيوخا

ونساء

فى كنوس الدم غرقى

وعرايا وسبايا وملايين الحكايا

وكئوس الخمر تشتاق لأفواه

البغايا

ولأفواه رجال صانعى هذا السلام

نحن إن مات «فلان» واحد منا

ملأناه دموعا

وملأنا قلبنا الدامى خشوعا

كيف يا تلفاز والميت آلاف

الضحايا

سيدى التلفاز علمنا أخيرا

«كيف نبكى» «كيف نرضى»!

نشرة الأخبار تتلى

مهرجان باهر الضوء وآلاف

الحسان

ترتوى الاعين بالاعين

والأذرع بالأذرع

والسيقان تروى بالسيقان

مهرجان..

يرقص الكل مع الكل وينسى

ويغنى الكل للكل وينسى

سيدى التلفاز «مرنا»

هل نغنى كيف شئنا

سيدى التلفاز

نحن الآن لا نعرف أستاذنا سواك

فى صباح ومساء

وارتفعنا بك شبيرين عن

«الأرض»

فهيا للسماء..

* ومن قصيدة بغض مباح

للصديق «شحاته أحمد محمد» من

«أبو تشت-قنا- أختار لكم هذه

الأبيات:

أبغض ما فيك يا وطن

أن تجعلنى دمية يلهو بها

وتلقىها فى الحفن

الآن

لا أجلس القرفصاء

اتحدوا ضدى

ضد كل هامة تفرض الانحناء

نحن أبناء قوس قزح / الصيف

تستهويننا الشهامة / السيف

واختيارى قائم على موقفين من

مواقف القصيدة .. الهجران

والتحدى فالشاعر يرى أن الوطن

المجرد قد جعل منه دمية وأخذ يلهو

بها ليلقيها أخيراً فى العفن ، فأخذ

الشاعر لتحدى هذا الوضع المهيمن

معلنا أنه لا يجلس القرفصاء داعياً

مهاجميه إلى النزال ، وأقول النزال

لأن فى البيت الأخير سيفاً.

ولا يعود ضعف هذه القصيدة

الطويلة المكونة من ثمانين بيتاً إلى

اضطراب الأوزان والأفكار فقط بل

إلى الخلو من الإيقاع والصور

وأشكال الجاز التى تحرك الخيال

وتشد القارئ أو المستمع وتدهشه

إنها أقرب إلى صرخة استفائة

وهجاء لواقع أليم حتى أن القبور

فيه تقترب بالصفاء فتظهر الصور

القليلة فقيرة وعديمة الترابط شأن

القصيدة كلها.

• الدكتوراة السيدة الفاضلة

فريدة النقاش

رئيس التحرير

تحية واحتراما وبعد

مرسله لسيادتكم عبد الجواد

خفاجى أمين مدرس اللغة العربية

بمدرسة أبو تشت الإعدادية . المهتم

بالقراءات والدراسات الأدبية والمحبة
للإبداع والمبدعين والممارس للكتابة
الأدبية بالتالى.

وإنى: وإذ أشكر لكم اهتماماتكم

واسهاماتكم بما تقدمونه عبر

دوريتكم « أدب ونقد » وعبر غيرها

من وسائل النشر والاعلام فإننى

انتهاز الفرصة لأتقدم بشكر- متأخر

كثيراً عن مواعده-على ما نشرتموه

لى فى السابق فى عدد يوليو ١٩٩٨

رقم ١٥٥ ص ١١٢ تحت عنوان: (القط :

قصيدة شعرية) لكنما وقد عهدنا

أنكم لا تنتظرون مثل هذا الشكر

المقدم منى وأنتم المهومون بالإبداع

كقضية وبالمبدعين وبصرف النظر

عن جغرافيتهم من حيث كونهم

نوعية مهمومة أو مشاركة معكم لهذا

الاهتمام ، أو متجاوبة معه على

الأقل.

وانتهاز الفرصة أيضاً لأرسل

بأعمق تحياتى وإجلالى لإخوة لنا

أثروا أن يكونوا رهبانا فى محراب

الإبداع مخلصين تماماً معاشيين

ومنتجين بدأب وإصرار وتفرد

جميل عذب مضمّن . وأخص الأستاذ

حلمى سسالم وابن بلدتى الأخ

مصطفى عبادة وجميع القائمين على

إخراج وتصيير هذا الإصدار المتفرد

« أدب ونقد ».

عبد الجواد خفاجى أمين

قتا- أبو تشت -مدرسة أبو تشت

الإعدادية

الاستاذة الفاضلة والمناخلة

فريدة النقاش

تحياتي واحترامى

وأنا أتناول عدد يوليو ١٩٩٩ م
فى مجلتى الأثير (أدب ونقد)
وجدتني أمام مفاجأة سارة . ففضلا
عن التحسن الذى طرأ على نوعية
الورق وعلى الطباعة ، كان هناك
ملف عن السودان ، وطنى المبيب
الذى غبت عنه طويلا ولم يغب عني
لحظة .

إكتشفت (أدب ونقد) قبل عامين
أو ما يزيد قليلا وعلى الرغم من أن
الأعداد التى تصل إلى هنا لا تزيد
على أصابع اليدين إلا أنني أحرص
على حجز نسختي قبل وقت كاف ،
ذلك لأننى وجدت أن توجهكم الفكرى
يتطابق تماما مع مبادئ وأفكار
أعتنقها وأدافع عنها منذ نشأتى
الباكرة- غير أنني كنت دائما- بعد
أن أتى على صفحات كل عدد جديد-
أحس بأسى لغياب قلم المثقف
السودانى التقدمى الذى حرم فى
وطنه من المنبر الحر، وحتى أقلام
أخوتنا فى (التجمع الوطنى
التقدمي) نادراً ما تلتقت إلى مسألة
أشقاؤهم فى السودان . ولولا
إسهامات فريدة النقاش الواعية

والمقدرة لأصبح بالامكان القول أن
(أدب ونقد) أسيرة لواقع محلى
نثمن جهدها بتغييره .

الآن تتلاشى دفقات العتب :
أطالع فى (الملف) أسماء سودانية
طال انقطاعى عنها . أسماء أشم من
وراء سطورها رائحة تراب بلدى
المسروق . أسماء أ طبعت بصماتها
على صفحة الروح وشكلت فيما
شكلت هذا الوعى المعذب وهذه
القناة التى لا تلتين .

إن التصدى لنظام الردة والظلام
هو قدرنا ، ولن يجد اليأس طريقه
إلى نفوسنا وبدعمكم ووقوفكم معنا
وإناحة الفرصة لأقلامنا التى تفيض
عشقا وغيره على الوطن، ولا تنحاز
إلا للبسطاء والمقهورين من أبناء
شعبه سنقتلع جذور القمع والتسلط
. أشكركم ، وأشكر (أدب ونقد) وكل
القائمين عليها وأشد على يدي
شاعرنا الكبير على عبد القيوم
وكوكبة الكتاب المساهمين فى الملف
وتحياتى لكل أبناء السودان
المناضلين الشرفاء .

أخوكم

موض عبد الماجد خالد

٢٣ يوليو ١٩٩٩

من حكايات البنات

عصام الزهيري

ليست من عزبتنا وإلا كانت بولت البنات وجعلتهن «فجر» يندب في أعينهن الرصاص.

لاحقنا صبيان عزبتنا ، كنا نعايرهم بها ونقول : لاتجرو بنت في عزبتنا ولو بنت العمدة على النظر إلى واحد منا هكذا !! ولما سكتوا هددناهم ، قلنا إننا لن نسكت وانها لو لم تكف عن النظر إلينا تلك النظرة فأننا سنضربهم علقه . وفزع العيال فاتفقوا أمامنا على أن البنت من بلدهم وأنهم لابد أن يضربوها أحسن مايضربهم هم عيال آخرون.

ويوم جاء " ياسر شيطان " هند جزع النخلة ووجدنا نجمع " الرامخ " صاح فينا:

- اتركوا مامعكم واسمعوني .. عارفين من كان هنا أمس!!.

قلنا:

- لانعرف من كان هنا أمس

قالو الولد :

سندس !!

نظرنا إليه كأننا لانفهم فقال :

- طلعت تقرب لنا .. أمها أصلا

من العزبة هنا!!.

أدركنا له ظهورنا في ضيق لأنه بدر مبسوطا بهذه القرابة . لم نسأل

١- سندس

جربنا عدة مرات أن نصمد أمام عينيها ، رقيبها مطوطة وجبهتها عالية ونظرتها تعري الواحد منا من ملايسه ، تخلعه من جذوره

كنا نراها صباحا في الطريق إلى إمدادية المركز عند النقاء طريق عزبتنا بالطريق الموصل إلى العزب المجاورة.

قلنا إن البنت متكبرة على إيه ماتعرف ! وإنه لابد من رجل ابن رجل يكون شارب من لبن أمه حتى يكسر عيناها ، زعقنا : ياخبر أسود .. كل هذا التكبر!! حاولنا واحدا بعد واحد لكن عينيها في كل مرة كانتا تغلبان وتجبران الواحد منا على أن يمرغ عيذه في التراب .

كانت البنت لاتضجل من النظرة الصريخة والنظرة المتصدية والنظرة الفاجرة وتواجه الكل بعينين مستديرتين تتكسر على صراحتهما كل النظرات.

مرة تصدى لها " محمد يوسف " في حوش المدرسة صاح فيها وهو يحمل بيده المرفوعة سندوتشا وتجهظ لها عيناها :

- لماذا تبصين هكذا يايت !!

وقلنا : الحمد لله أن هذه البنت

عن شيء وواصلنا جمع "الرامخ" دون اهتمام.

٢- مشمشة

يوم عرسها لم نر في عزيتنا يوما مثله . كل من في البيوت غادرها ولم يبق إلا البهائم رأى الحبيب حبيبه والعدو عدوه . فتشت عيوننا عن بيت تخلف عن الحضور أحد منه فلم نجد وقلنا ضاحكين : - عشنا وشفنا . فرح اليتيم أحسن فرح!

لاحظنا الأغراب المتناثرين في السرايق المضاء ، تفرسنا فيهم وتأكدنا أنهم ناس وخلص ، رجالهم مثلنا مابين الجلايب والهدوم العادية ، نساؤهم يرتدين الطرح وتلطح الساحيق وجوه بعضهن كما تفعل البنات . « تأمزننا وإحساس بالتفوق يمتريتنا . قلنا مستنكرين : - وهما دول بتوع مصر!!

الكثيرون منا رأوا مصر وأهل مصر ولكن أن تعاشر منهم .. فكرنا أن الأمر مختلف عاملناهم رغم ذلك بصرم واضح ، تركنا لهم كل كراسي الصوف الأمامية .

بحركة مفاجئة رأينا البنت تظهر جالسة في الكوشة الصغيرة المنصوبة على مقطورة جرار . تطلعت عيوننا من أعلى نقطة أوصلتها إليها رقابنا المطوطة . مابين الطرحة وصدر الفستان رأينا أجمل رقية شاهدها أحدنا ، معتدة وممتلئة ، متوهجة البياض ، لكن ملامح البنت بعد ذلك عادية ، لا يميزها عن الكثيرات من بنات العزبة شيء .

همسنا باستخفاف قائلين : - أما الأمر كده .. ماخذش من البلد ليه؟!

سكنت البنت بيتا من البيوت التي بنتها فلوس العراق ، بيت متواضع لكنه جديد ومبنى بالسلع . سمعنا أن أمها لم تزها سوى مرة واحدة يوم الصباحية . تلفت كل واحد إلى الآخر وقلنا :

- هما دول بتوع مصر ذات ليلة تناقلت السهارى أخبارا جديدة . قالوا إنها لاتخطو من عتبة بيتها وأنها لم تصاحب واحدة من نسوان العزبة وأن زوجها يناديها على الملا : مشمشة .

قلنا : إن الولد - مهما كان - مسكين ویتيم ولا بد أن البنت لحست عقله . هزنا رؤوسنا هزات عليمة وتراها على أنه مادام الأمر كذلك فإن هذه البنت لن تصبر طويلا وأن الوقت وحده كفيل بأن يظهرها على حقيقتها . والحريم همسن في رهبة : - بكرة نقعد على العيطة....

مرت شهور دون أن يحدث شيء . وعلمنا أن الحال ضاق بهما وأن الولد مل انتظار تمويضات العراق وأنه يبحث عن أى " فيزة " والسلام .

راود البعض أمل وانتشرت أحلام سرية تعاند البوح . تساءلنا : لماذا لم يجئها الحمل؟!

ومر أسبوع قبل أن يبلغنا نبأ " البيجو " التي حملت الولد والبنت والحائض الكثيرة .

أبلغونا أن البنت سوف تقويم طول غيابها عند أهلها ، وأن الولد أخير قبل سفره بأن كل مايقال قد وصله حرفا بصرف وأن اسم زوجته وليس دلعها هكذا : " مشمشة حسنين " .

وقالوا إن الولد بصق أمام " البيجو " وصاح قبل أن يركب : - كنت عاوز أسيبهم بنارهم ! .

كائنات رجل .. قتلتها الوحدة

عماد فؤاد

١-

فى اليوم
الذى جاءوا فيه
تشبّع - حتى الحافة - بنشوة
الكلام ،
وجهه ...
امتلاً - تدريجياً - بتعبيرات
مألوفة .
وعيناه ...
كانت تصعد دائماً مع دخانه
الشفيف .
نستطيع أن نقول - صديقين -
إنه أجاد بالفعل
سرد ذكرياته
والتحدث بطلاقة
عن نساته الماضية
وعن أصدقاء المراهقة الخجولين .
كل ما كان يقلقنا - بجد -
هو ازدياد الفرقة
بأرواح رفاقه الشفافة
واصطدامها الرهيف
بحواف قطع الأثاث العتيق .
لم يقاطعه أحد

ولم يتخلل كلامه
سوى خيط رفيع من حنيننا ...
لزمانه
وتنهكات ساخنة
من صدور المفرمين .
سجائره الرخيصة
انطفت
- أكثر من مرة -
فى أصابعه
ولم ينتبه
(أصابعه النحيله المليئة بأوردة
زرق كالأخايد) .
عرفنا
أنه غير قادر بالفعل
على منع تسرب الحكايات القديمة
من دماغه
أو الحد من رعشة الكفين
وانتفاضة الجرد التى ألئت فجأة
بصدره المفتوح .
أرقدناه على الفور
فوق فراشه المزحوم بدمى

مشوّهة

قُطِّعتْ أطرافها بقسوة شديدة.
واكتشفنا تحت الغطاء
دمية طرية لحدّ اللبونة
فى حجم امرأة كاملة
دميةٌ
محمّوة الوجه.

كان مستمراً فى الكلام
وصوت

كفضخشة الورق المصقول
يسقط من فمه
مع كل حرف !

-٢-

فى اليوم
الذى جاءوا فيه
قرر الرجل الوحيد
أن الليلة - لايد - ينام فى حضن
دميته

عرفنا هذا
من عود الكبريت الذى وجدناه -
مصادفة -

فوق سطح البوتاجاز المسطح
ومن علية السمن
التي ملئت بالماء
فوق شعلته.
فوق هذا كله
دائنا غنوته التي ارتجلها للمرة
الألف

على اعتدال مزاجه الشاذ هذه
الليلة
هذه الليلة
التي سوف يقضيها - برغم
دوخته -

فى غسل الباروكة المتآكلة
ثم محاولته الصادقة
لمدة ساعتين كاملتين
فى تسليك شعيراتها المتداخلة
كسلك المواعين.
نعرف أنه
سوف يستعين بصبر سبعة
ملائكة

حتى يكمل تضفير شعرها
الطويل

فيما لا يقل
عن تسع وتسعين ضفيرة
كل خصلة منها
تحوى شعرة واحدة بيضاء !
هكذا

تعلم أن يجعلها مستعدة تماماً
لاستقبال حرارة جسمه
فوق برودتها.
نعرف:

سوف يحملها بين ذراعيه
كدمية
ويحطأها - برفق -

فوق كرسى التسريحة الصغير
ظهرها
سوف يثبتها بكفه الشمال.

كفه المسكينة
ظلت ترتعش بنشوة غامضة
تضخها قماشة فستانها الخفيف
حتى وصلت رعشتها
لعموده الغائر .

فى منتصف الظهر
هنا بالضبط
سيفتح - باليمين - درج
التسريحة
ويخرج أدوات مكياجها

المستوردة:

(- قلم الكحل
ستمحو خطوطه المرصعة
دمعتها النشانة بقوى الزائدة
- وأحمر الشفايف بقوى الزائدة
سينتقل - كله -
إلى خديه ويفتحها
من أول حضن يعلوها فيه
- حتى شخبطة قلم القلوماستر
فوق الحاجبين
ستذيبها قطرات عرقه
المحموم).
هكذا...

بمنتهى البطء الحذر
أزال وجهها الذي طالعت به
لمدة أسبوع،
مسح كل الملامح
التي شبع منها
وشكل وجهها الجديد:
وسّع العينين بنظرة جنسية
وثقة

وزاد من سواندهما
رقق الشفتين بقدر المستطاع
حتى تناسب لعب لسانه في
فمها.
جعل ذقنها مدببة

بدرجة تكفى
لتكوين كدمة أسفل كتفه الأيسر
ليختبر وجودها - يومياً -
أمام مرآة الحمام
يفرح مكتوم.
نحن نعرف:
سوف يلبسها القميص الأسود
نفسه
ويشد على نهديها المتهدلين
سوتيانها القديم
وهو يعيد إدخال قطع القطن التي
بانث
من تمزقات جلد جسمها الرهيف.

ثم ١٩

يحملها من جديد
لفرشته
سوف لن ينسى - في البداية -
أن يأخذها بالملاطفة.

يعنى ١٩٠٠

يرتجل اسماً
يليق بمنظرها الجديد.

